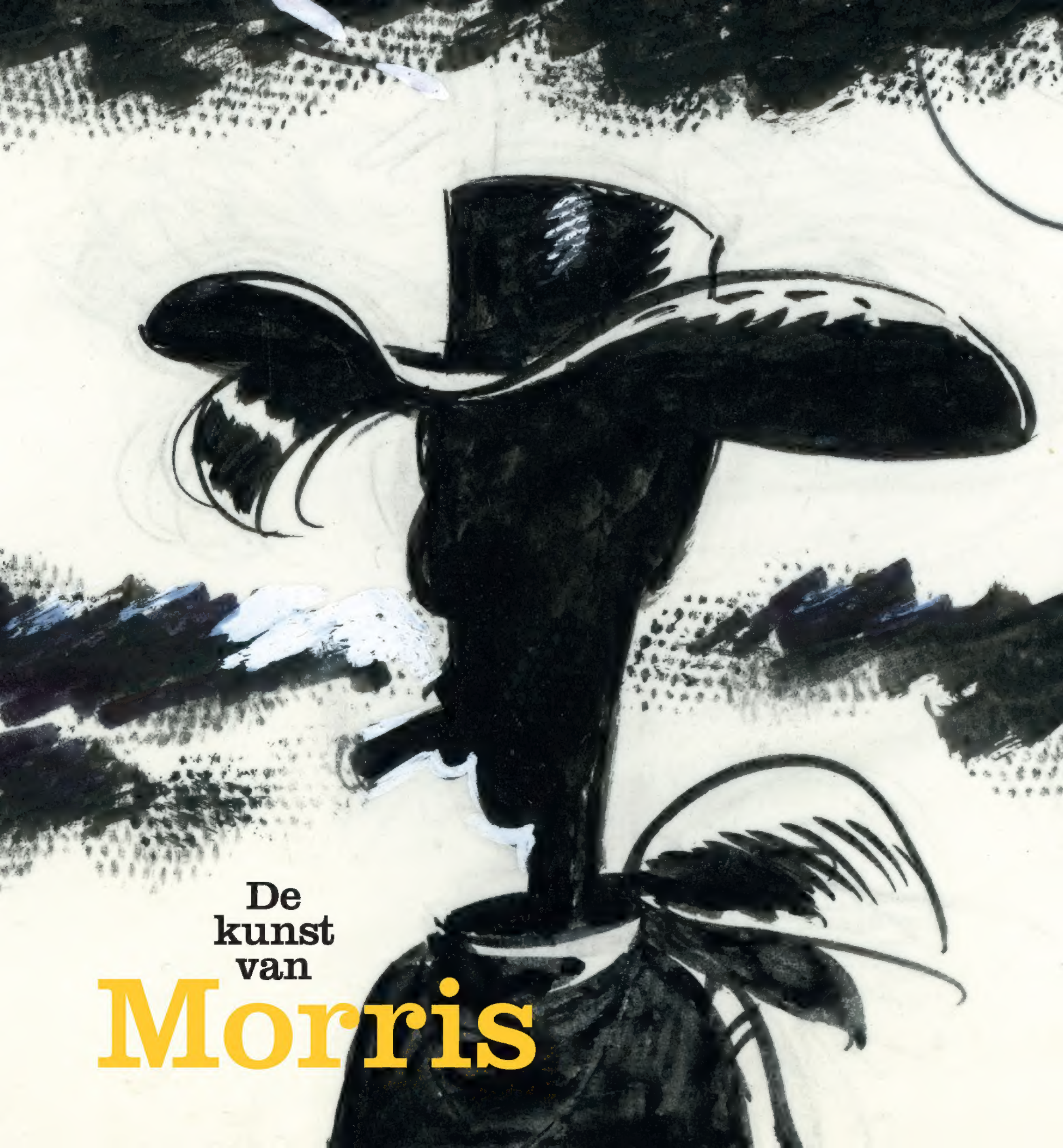


De kunst van Morris

De kunst van Morris

Stéphane Beaujean
Jean-Pierre Mercier
Curatoren van de tentoonstelling *L'Art de Morris*

Gaëtan Akyüz
Vladimir Lecointre

De kunst van Morris

DARGAUD

Inhoud

Voorwoord

In 2016 is Lucky Luke 70 jaar. Om dit te vieren, liep op het 43ste Festival international de la bande dessinée van Angoulême, in de Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, de tentoonstelling *L'Art de Morris*. Ze was er te bezichtigen van 28 januari tot 16 oktober en reisde later nog langs verschillende andere Europese stripfestivals. Dit boek kwam tot stand in samenwerking met de makers van de tentoonstelling. Het is bedoeld als eerbetoon aan een van de populairste personages van de Europese strip: Lucky Luke. Zijn avonturen zijn vertaald in negenentwintig talen en er werden meer dan 300 miljoen exemplaren van verkocht. Lucky Luke maakt, naast Mickey Mouse, Kuifje en Asterix, dan ook deel uit van het selecte gezelschap tijdloze, onmiddellijk herkenbare striphelden met een internationale carrière. Maar met dit boek willen we vooral hulde brengen aan de maker van Lucky Luke, Maurice De Bevere, alias Morris (1923-2001). Net als Hergé is hij de enige bedenker van zijn personage. In tegenstelling tot de meeste grote stripauteurs, wijdde hij zich zijn hele carrière - vijfenvijftig jaar lang - bijna uitsluitend aan de avonturen van zijn held. Eerst alleen, daarna, vanaf halverwege de jaren 1950, samen met René Goscinny en na diens overlijden met andere scenaristen. In de loop van zijn carrière heeft Morris ruim 70 albums getekend, goed voor ongeveer 3000 platen, die hij tekende in België, Mexico en de Verenigde Staten. Ze werden door verschillende uitgevers in verschillende vormen gepubliceerd en gedrukt in verschillende technieken en formaten. Op een enkele uitzondering na, zijn die platen nooit geëxposeerd of op enige andere manier aan het publiek getoond. Een deel van deze precieuze schat is nu in dit boek te bewonderen. Nog beter dan de gedrukte pagina's – in zwart-wit en in kleur, in albums en in kranten en tijdschriften – illustreren deze platen het traject van een auteur die voortdurend bleef schaven aan het karakter van zijn personage. Morris was een ambachtsman en een fenomenale technicus, die met zijn kunst het imaginaire Amerika van de tekenfilms en de westerns oproept. Hij speelt met beweging, hij denkt in kleur en achter zijn bedrieglijk snelle lijn gaat een verbluffend veelvoudige taal schuil. Dit is dan ook de focus van *De kunst van Morris*: de subtiliteit van Morris' stijl laten zien en de betekenis naar voren halen van dit buitengewone oeuvre, waarover merkwaardig genoeg maar zo weinig werd geschreven. Terwijl het werk van Morris toch zo'n grote invloed heeft gehad op generaties beoefenaars van de 'negende kunst' – een uitdrukking die Morris zelf mee populair heeft gemaakt. ■

Het raadsel Lucky Luke

door **Jean-Christophe Menu**

Het raadsel van Lucky Luke is dat zijn unieke plaats in de collectieve verbeelding evenredig lijkt aan zijn bescheiden aandeel in alles wat er over strips wordt geschreven. Hij is de grote afwezige in studies en artikelen over de beroemde striphelden van de 9de kunst. Kuifje is onder alle mogelijk invalshoeken bestudeerd en onderwerp van honderden werken (waaronder zelfs een boek waarin al die werken worden besproken!). Lucky Luke-studies zijn op de vingers van één hand te tellen. Het is belangrijk om op zoek te gaan naar de redenen van deze paradox. Ze kunnen namelijk een nieuw licht werpen op de geschiedenis van de moeizame verhouding – in stripkringen en nog meer daarbuiten – tussen dit medium voor het grote publiek en de taal van de kunst.

Het leven van beroemde stripfiguren hangt niet alleen samen met de ontwikkeling van hun makers, maar ook met productieomstandigheden en de wisselvalligheden van de uitgeefwereld Kuifje begint bescheiden in zwart-wit, krijgt kleur en gaandeweg een eigen keurslijf. Zijn enige maker is Hergé. Ze sterven samen in de onvoltooide schetsen van de *Alfa-kunst*. Robbedoes wordt volwassen met Franquin, die echter niet zijn geestelijke vader is. Hij had een leven vóór Franquin en zou ná hem ook nog meer dere levens krijgen. Het bestaan van Lucky Luke is een verhaal van vallen en opstaan. Morris had hem wel bedacht, maar hij begon met onzekere stapjes. In zijn eerste jaren veranderde zijn uiterlijk voortdurend. Hij kreeg pas vaste vorm (personage, stijl, lay-out) toen Goscinny het scenario ging schrijven. Lucky Lukes geboorte was een moeilijke bevalling. Hij had een tamelijk onstabiele jeugd, beleefde een gouden tijd en kreeg uiteindelijk ook nog een apocrief bestaan. Bovendien veranderde de presentatie van de Lucky Luke-albums in 1968 door de overstap van Uitgeverij Dupuis naar Dargaud. Na de wel heel goedkope slappe kaft van Dupuis, krijgen de albums voor de Franse markt bij Dargaud een mooi hardcoverjasje. Heel lang zal er een 'slappe' reeks van 31 delen bestaan naast een reeks van een onbepaald aantal (ongenummerde) hardcoveralbums. Deze verwarrende situatie en misschien ook het wat pover aanzien van de slappe kaften – heeft waarschijnlijk in het collectief onderbewustzijn bijgedragen aan die milde vorm van diskrediet waaronder Lucky Luke te lijden heeft gehad. Deze figuur, een van de bekendste personages van de Franco-Belgische strip, is misschien wel het beste voorbeeld uit die gouden tijd van een gelukkig huwelijk tussen populaire conventies enerzijds en intelligentie en moderniteit anderzijds. Waarom kreeg de 'clichékant' van Lucky Luke de overhand op deze twee andere kwaliteiten? Op het eerste gezicht lijken de tekeningen van Morris snel op papier gesmeten. Dat is natuurlijk maar schijn, want zelden vind je bij een tekenaar zo'n technische beheersing in combinatie met zo'n dynamische en 'levendige' uitbeelding. Maar Morris lijkt uit de losse pols te hebben getekend en zijn inktwerk wekt een ongepolijste indruk. Een onoordeelkundige lezer kan daarom de virtuositeit ervan ontgaan. Morris besteedde daarnaast niet veel aandacht aan kreten en klankna bootsingen. Hij gebruikte het liefste het penseel of een viltstift om ze daar neer te zetten waar ze het minst storend waren. Dat hij wisselend materiaal gebruikte, versterkt misschien nog eens die onterechte indruk dat hij zijn tekeningen in elkaar heeft geflanst. En als je Morris' albumcovers vergelijkt met die van (weer maar eens) Hergé, valt het kalligrafische raffinement op van de titels bij de schepper van Kuifje. Die maakte van zijn albumtitels een soort 'kers op de taart'. Morris zette zijn albumtitels in het rood met een grof penseel op een gele band, wat bewijst dat hij vooral streefde naar visuele efficiëntie. Morris lijkt bewust een soort

anti estheticisme na te streven, dat beschouwd kan worden als de bedoelde uiting van een persoonlijke beeldtaal.

Want hoewel hij ogenschijnlijk triviale, grappige Far Westverhalen vertelde, wat hij trouwens voortreffelijk deed, ontwikkelde Morris overduidelijk een heel eigen esthetiek. Hij had het lef om te breken met de heersende regels van getekende verhalen. Het maakte hem onmiskenbaar even belangrijk als Hergé als grondlegger van de striptaal. Maar hij had een ander soort intelligentie. Minder ostentatief en misschien ook instinctiever. Morris vertaalde het scenario van Goscinny op twee manieren naar plaatjes. Enerzijds maakte hij het verhaal zo helder en zo efficiënt mogelijk. Anderzijds vertaalde hij het naar een pagina indeling en een stilistische signatuur die des te vernieuwender en gedurfder waren, want onopvallend en altijd ten dienste van het verhaal.

Volgens Franquin was het 'wafelijzer' wegens zijn strakke schema de ideale pagina-indeling, die grafisch gezien de meeste mogelijkheden bood. Morris heeft de juistheid van deze stelling overtuigend bewezen. Op zijn platen wisselt hij dynamische composities met veel beweging en veel verschillende perspectieven af met statische scènes, gebaseerd op herhaling. Dat laatste deed hij niet uit luiheid, maar omdat herhaling het dramatische of komische effect van bepaalde situaties versterkt. De zorgvuldig afgewogen variatie waarmee Morris zijn wafelijzer componeerde – vooral zijn grote, vierkante platen in vogelperspectief – maken van zijn albums ware partituren met een onnavolgbaar ritme. Zijn doorgaans geometrische opbouw – een cirkel, een kruis of een vierkant – is onmiskenbaar zijn individuele signatuur. Zijn befaamde en zo persoonlijke inkleuring heeft groepjes blauwe personages opgeleverd, oranje voorgronden, gele luchten (of luchten die een doorkijkje bieden naar het wit van het tekenpapier), felrode platen met branden en nachtscènes met uitsluitend blauw en oker. Je zou hier kunnen spreken van een kleur lipogram. Het is, net als de herhaling, een van de elementen die volgens de Franse striptheoretici van *Ouvroir de bande dessinée potentielle* Morris' modernisering van de strip onderlijnen.

Het zijn natuurlijk niet de enige bewijzen van Morris' genialiteit. Zijn gevoel voor beweging is verbluffend. Zijn bedrevenheid in het tekenen van mallotige figuren, zowel hun gezichten als hun lichamen, is dat ook. Het is weinig tekenaars gegeven om unieke verschijningen als Vernon Felps, Bull Bullets en professor Otto von Himbeergeist neer te zetten, zonder te vervallen in de banaliteit van de beroepskarikaturist. Hij speelt meesterlijk met suggestie, wat van hem een stripauteur maakt die zich bij uitstek bewust is van de mogelijkheden van de taal van de 9de kunst. Daar komt nog de verbazende vrijmoedigheid bij waarmee hij zijn albumcovers maakt, en waarvoor hij vaak de meest uiteenlopende technieken gebruikt. Toch experimenteert Morris altijd onopvallend. Hij is een stille revolutionair De gewone lezer ziet een pakkend, helder verhaal waar hij direct in opgaat. De ingewijde liefhebber en de lezer-tekenaar doorgronden het fantastische procedé en de pracht van het oeuvre. Dit vermogen tot vernieuwing is zo goed gecamoufleerd, dat *Lucky Luke* in het collectieve bewustzijn nog steeds in de eerste plaats een gemakkelijke strip voor het grote publiek is. Hopelijk maken een nadere beschouwing en analyse nu ook duidelijk hoe vooruitstrevend hij was. ■

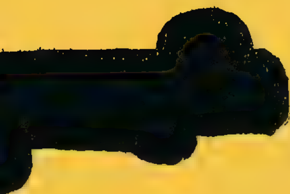
Pensee Illustratie van Morris





I

De geboorte van een icoon





De geboorte van een icoon

Lucky Luke was niet direct vanaf zijn prille begin het icoon dat iedereen kent. Om dat te worden heeft hij een lange en kronkelige weg moeten afleggen. Pas na vijftien albums had hij zijn status veroverd. Toen Morris in 1946 met zijn Lucky Luke begon, maakte hij nog dankbaar gebruik van wat hij had geleerd tijdens zijn voorgaande, korte carrière in de tekenfilmstudio. In tegenstelling tot Franquin, die deze techniek al snel liet voor wat ze was en er alleen nog maar het gebruik van volume en de zwierigheid van behield, had Morris minstens drie Lucky Luke-avonturen nodig voordat hij luisterde naar de wijze lessen van Jijé, die toen de mentor was van het creatieve proces van het naoorlogse *Spirou/Robbedoes*. In het begin van de jaren 1950 ging Morris in New York wonen en kon hij een kijkje nemen achter de schermen van de nieuwe, naoorlogse Amerikaanse strip. Vergeleken met zijn Europese neefje bevatte de taal van de Amerikaanse comics toen nog veel meer codes. Omdat in Amerika strip een veel volwassener publiek had, veroorloofden de auteurs zich een grotere artistieke vrijheid. Morris leerde in de loop van zijn Amerikaanse omzwervingen het toekomstige team van het tijdschrift *MAD* kennen. Deze ontmoeting was beslissend: Morris zou daarna afstand nemen van de esthetiek van zijn oude vrienden, die al waren teruggekeerd naar Europa. Hoewel Morris nog jaren naast Will, Jijé, Rosy en Franquin bleef publiceren in *Spirou/Robbedoes*, week hij met zijn tekenstijl gaandeweg steeds meer af van de 'atoomstijl' van de school van Marcinelle, zoals de striptheoretici het in de jaren 1970 begonnen te noemen. Vanaf die tijd ging Morris zijn eigen weg, onafhankelijk van de stripfamilies *Spirou/Robbedoes*, *Tintin/Kuifje* en *Pilote*. De ontmoeting met René Goscinny betekende het eindpunt van dit rijpingsproces. Goscinny hielp Morris om van alle invloeden die hij had ondergaan - Hergé, Jijé en *MAD* – slechts te behouden wat hem essentieel leek. Langzaam ontpopte zich de held waar Morris al tien jaar naar op zoek was zonder hem echt te vinden. Een icoon met een ontwapenend charisma, altijd onderweg in een wereld die voortdurend dreigt af te glijden, maar waarin alles met een fraaie wending weer op zijn pootjes terechtkomt. Een *poor lonesome cowboy* in een wereld bevolkt door clowns. Dit is zijn verhaal. ■

De dubbelganger van Lucky Luke - 1947-1948
Detail van plaat 23

Dubbele pagina hiervoor
Dick Diggers goudmijn - 1950
Detail van plaat 12

In den beginne was er Kuifje

"Dat album van Hergé (*Kuifje in het land van de Sovjets*) heeft ongetwijfeld een groot aandeel gehad in mijn beroepskeuze." Morris*

Kuifje in het land van de Sovjets maakte van Morris een onvoorwaardelijke bewonderaar van Hergé. "Ik heb het gelezen, opnieuw gelezen, nagetekend en een keer of drie gekopieerd […] Ik heb zelfs avonturen van Kuifje en Bobby van eigen makelij getekend," bekent hij in *L'Univers de Morris*. De meester van de klare lijn brengt Morris de liefde voor leesbaarheid en lijntekening bij. Een tekening moet in één oogopslag worden begrepen, zonder dat er kleur of tekst voor nodig is. Veel later zal hij in de rubriek '*Negende kunst*' in het stripblad *Spirou/Robbedoes* wijzen op de immense invloed van Kuifjes schepper, niet alleen op zijn eigen werk, maar op de hele Franco Belgische strip. Vanaf de allereerste pagina's van *Lucky Luke* brengt Morris al hulde aan Kuifje. Op plaat 18 van *Arizona 1880* (1946) zit een knipoog naar *De zwarte rotsen*. In een poging om een bandiet met de naam Cheat te overmeesteren, valt Lucky Luke met de boef op een rijdende trein. Terwijl Kuifje nog net een tunnel kan vermijden door zich plat op het treindak te laten vallen, stoot Cheat er precies op het moment dat hij op Lucky Luke mikt zijn hoofd tegen. Hij gaat natuurlijk onderuit en de held overwint.

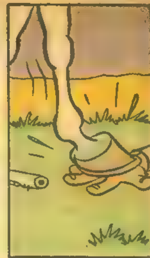
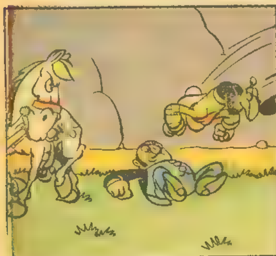
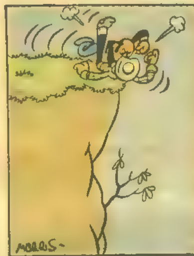
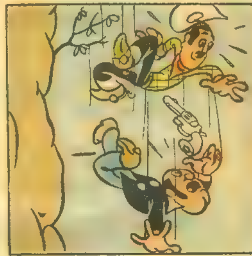
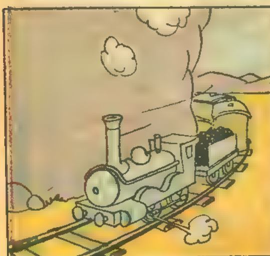
In *Lucky Luke tegen Caesar Sigaret* (1949) verwijst Morris naar *De sigaren van de farao*. Pat Poker, die door Lucky Luke op de hielen wordt gezeten, vlucht een soort Mexicaanse kruidenier binnen. Daar wordt hij ontvangen door ene señor Gonzalez. Deze briljante verkoper smeert Pat Poker onbruikbare dingen aan, zoals een muilezel, een bezem, een papegaai in zijn kooi, een gitaar en twee sombrero's, die de bandiet bovenop elkaar draagt. . Morris verwijst hiermee naar het personage Oliveira da Figueira, die Kuifje in het begin van de *Sigaren van de farao* overlaadt met spullen die allemaal even nuttig kunnen zijn om zich te wapenen tegen de hitte van de Egyptische woestijn (waaronder de beroemde papegaai in kooi, waar Morris ook Pat Poker mee opzadelt).

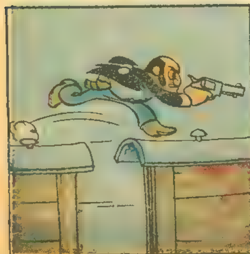
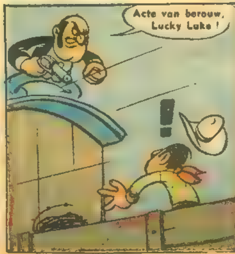
Enkele jaren later, in *Spoorweg door de prairie*, het eerste Lucky Luke-album dat René Goscinny schreef, krijgt Hergé weer lof toegezwaaid met een gag die ook voorkomt in *De 7 kristallen bollen*. In het begin van dit album, als Kuifje en kapitein Haddock zich in de coulissen van de *musichall* begeven om er generaal Alcazar te ontmoeten, stoot de kapitein een decorstuk omver. Er valt een koemasker op zijn hoofd, waardoor hij niet meer ziet waar hij loopt en in de orkestbak tuimelt. In het Lucky Luke-album probeert de ellendeling Ribstuk Harry de *lonesome cowboy* te snel af te zijn met het trekken van zijn pistool. Het mislukt omdat Lucky Luke op een koeienkop schiet die van de muur valt en op de onfortuinlijke Ribstuk Harry terechtkomt. Hij wankelt door de saloon en eindigt in een drinkbak voor paarden. Bij het verlaten van de saloon sluit Lucky Luke de pagina af met de woorden: "Dat mag u beroepsmisvorming noemen…" Dit is wellicht zowel een grap over het beroep van Ribstuk Harry als een eerbetoon van Morris en Goscinny aan Hergé. ■

* *Schtroumpf / Les Cahiers de la bande dessinée* n° 43, 1980.

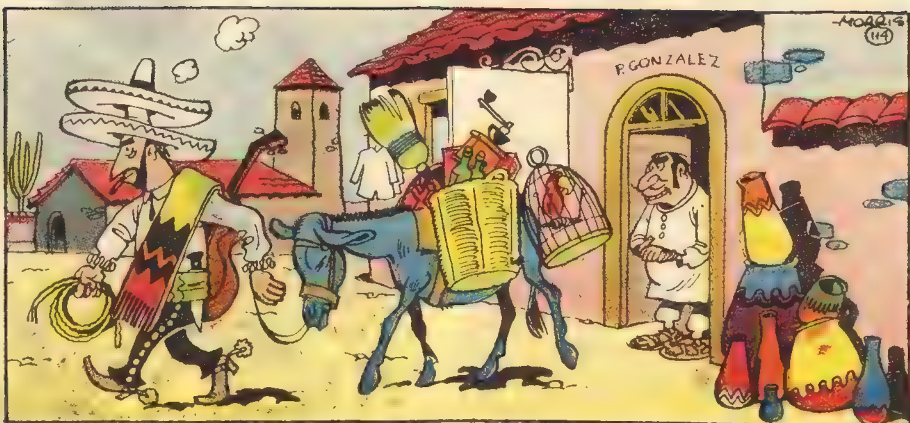
Arizona 1880 1946
P aat 18, *Robbedoes Almanak 1947*







MORRIS-




WAAR ZOU
HIJ ZITTEN?
PRIKKEL
DRAAD


Acte van berouw,
Lucky Luke !

BONK!



Lucky Luke tegen Caesar Sigaret - 1949
Detail van p aat 6, *Robbedoes nr 488*, 4 augustus 1949

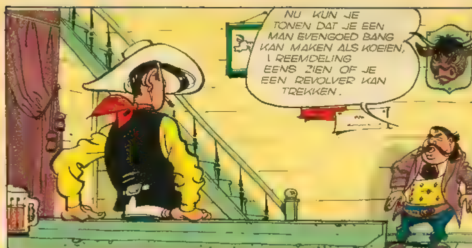
Pagina rechts
Spoorweg door de prairie 1955
P aat 23, *Robbedoes* nr 814, 3 november 1955

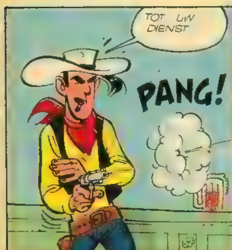
LUCKY LUKE



IN EEN KERSVERS WILD-WESTVERHAAL

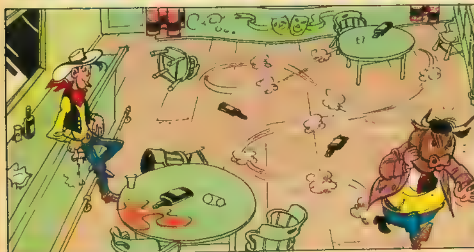
DE SPOORWEG DOOR DE PRAIRIE











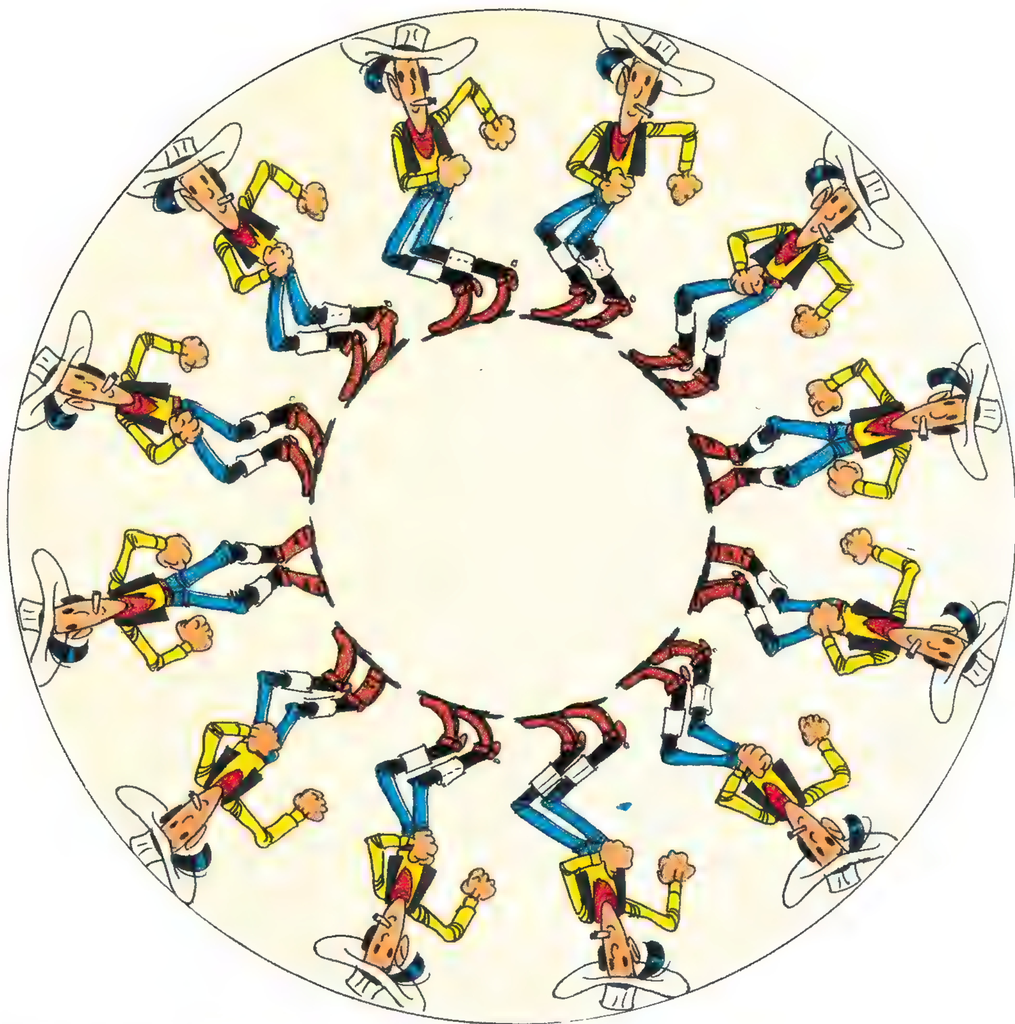








19



Een kindercinematograaf, gemaakt door Morris
Robbedoes nr. 1316, 4 juli 1963

Van Felix de Kat tot Lucky Luke

door **Philippe Capart**

"Je kunt zonder overdrijving stellen dat een goede tekenaar-karikaturist tegelijkertijd ook een goede 'tekenfilmanimator' is. Zoeken naar grappige manieren van doen, gevatte opmerkingen gebruiken, personages willens en wetens vertekenen... Dit alles wijst duidelijk op een aangeboren aanleg hiervoor."
Jean Image*

Als kinderen uit een middenstandsmilieu hadden Maurice De Bevere en zijn grote broer Louis een Pathé-Baby projector. Dankzij deze luxe konden ze thuis de korte, stomme filmpjes van *Lonesome Luke* (een komedie met Harold Lloyd), *Frigo* en *Felix the Cat* beeldje voor beeldje ontleden. Het speelgoed had aan de zijkant van de spoel een hendeltje waarmee je de film even kon stopzetten om tekstkaarten te lezen. Een springveermechanisme zette de beelden dan weer in beweging. Stilstaande en bewegende beelden, lezen en kijken werden zo afgewisseld. Diezelfde dualiteit tussen tekst en beeld vond Maurice in de *Bibi Fricotin*-strips van Louis Forton, waarvan het beeld is voorzien van grote tekst ballonnen. Maar de echte openbaring kwam in 1929 met Kuifje, die het aan de stok krijgt met de Sovjets. Maurice is dan zes jaar oud. Het dolle avontuur bootst het gebarenspel van de stomme films na. De dialogen worden gevoerd in reeksen tekstballonnen. Deze methode, die in de Amerikaanse comics al gemeengoed was, is voor onze kleine Belg een enorme verrassing. Zo groot is zijn enthousiasme dat hij het album verschillende malen overtekent en al doende de avonturen op eigen houtje nog voortzet. Het gezin De Bevere woont in Kortrijk, in Oost-Vlaanderen. Maurice spreekt Nederlands en Frans, en pikt wat Engels op dankzij zijn abonnement op *Mickey Mouse Weekly*. Halverwege de jaren 1930 dringen de Amerikaanse comics massaal door in de Europese pers. Ze komen in het kielzog van de tekenfilms en worden beschouwd als hun inferieure bastaardbroertjes. In het basisonderwijs maakt Maurice zijn eigen creaties in de vorm van flipboekjes. De animatiefilm is in deze periode volop in verandering. Onder invloed van de live-actionfilms komt er een eind aan de houterige bewegingen van uit papier geknipte personages, zoals Felix the Cat in zijn beginjaren. Het nu algemene gebruik van cellofaan maakt de vloeiende bewegingen van de eerste bolronde Mickeys mogelijk. In deze korte filmpjes wordt steeds meer gespeeld met licht, schaduw en perspectief. Ze krijgen kleur en veroveren ten slotte dankzij de fusie van stemmen en muziek het grote publiek. Het orgelpunt van de nieuwe animatiefilmtechniek is *Sneeuwwitje en de zeven dwergen*. Deze allereerste avondvullende tekenfilm in kleur en met geluid komt in 1937 uit de studio van de gebroeders Disney. Maurice neemt er gretig alle details van in zich op. Toch lijkt hij de voorkeur te geven aan de producties van de gebroeders Fleischer, vooral hun sexy *Betty Boop* en de viriele *Popeye*. Uit de tekeningen die hij op de middelbare school maakt, spreekt een duidelijke voorliefde voor spotprenten en karikaturen. Maurice is zeventien jaar als België wordt bezet door de nazi's. Amerikaans vermaak mag het land niet meer in. De onthou ding valt de naar beelden hongerende jongeling zwaar. Hij volgt een middelbare opleiding Grieks en Latijn aan een streng Jezuïeteninternaat in Aalst. Voor de gemoedsrust van zijn vader, die hem ziet als zijn opvolger als directeur van zijn fabriek van terracottapijpen, schrijft hij zich daarna in aan de faculteit rechten van de Katholieke Universiteit van Leuven. Daardoor ontsnapt hij ook meteen aan de Duitse *Arbeitseinsatz*. Hij ontvlucht

* Citaat uit *Dessin animé*, École de dessin Marc Saurel, 2de cursus, les 6, pagina 26, uit het hoofdstuk '*La caricature, histoires sans paroles, l'avenir du dessin animé*', 1942.

de stijve wereld van de volwassenen, kleedt zich met zorg, luistert naar jazz en wil niets te maken hebben met het nazisme. Hij is dus een voor die dagen typische 'zazou'. Hij schrijft zich in voor een schriftelijke cursus, genaamd *Le dessin facile*. Deze technische opleiding, geschreven door Jean Image, bestond uit gedrukte 'lessen' met echte voorbeelden, stukjes film of transparanten. De producties van de Fleischers, Sullivan, Dubout, Rabier en Disney worden als model gebruikt. Elke leerling krijgt persoonlijk *feedback* op zijn huiswerk, en in het geval van Maurice zijn de correctors altijd lovend. Nadat hij heel even, uit pure noodzaak, in de fabriek heeft gewerkt, ontdekt hij het bestaan van een Belgische tekenfilmstudio. La Compagnie belge d'actualités (CBA) is een kleine firma die door de Luikenaar Paul Nagant werd opgericht om lokaal nieuws te filmen. In 1941 maakt hij er een tekenfilmlaboratorium van. Het embargo op Amerikaanse tekenfilms is voor het publiek een vloek, maar een zegen voor aspirant-animatoren. Er worden tientallen bedrijfjes opgezet waar binnenskamers volop wordt geëxperimenteerd en waar men vooroorlogse Amerikaanse producties na-aapt. Als Maurice in 1945 bij Nagant aanklopt, laat die, niet gehinderd door enige kennis van zaken in dit vak, zijn secretaris per ongeluk Morris' huiswerk voor Jean Image kopiëren. Als gevolg van deze monumentale castingfout wordt Maurice tot 'silhouettekenaar' gebombardeerd. Hij moet op de transparanten de potloodtekeningen van de animators inkten. Met penseel en tot op de millimeter nauwkeurig. Er werken bij CBA drie animators, alle drie afgestudeerd aan de Brusselse Sint-Lukasschool voor beeldende kunsten: Jacques Eggermont, Édouard Paape en André Franquin. Na de bevrijding keren de Amerikaanse films terug in de Belgische bioscopen. De mannen van Nagants studio krijgen nu de tekenfilms van Tex Avery, Chuck Jones, Bob Clampett, Frank Tashlin, Bill Hanna, Joe Barbera en Paul Terry te zien. En bovendien alle westerns die in de afgelopen vijf jaar zijn geproduceerd. Die knokfilms maken diepe indruk op de jeugdige tekenaars. De vergelijking met wat er in hun eigen studio werd gemaakt, zet hen snel met hun voeten op de grond. Midden in die roerige zomer, waarin twee atoombommen op Japan worden gegooid, bedenkt Maurice zijn zingende cowboy. Terwijl Maurice met frisse tegenzin bij CBA werkt, levert hij vanaf 1944 onder het doorzichtige pseudoniem 'Morris' humoristische tekeningen aan *Le Moustique*, een weekblad van Uitgeverij Dupuis. Zijn tekeningen halen al snel de cover. Paape krijgt eindelijk oog voor de kwaliteiten van Maurice en laat hem een animatieproef doen: een schilder die eerst zijn kleuren mengt op zijn palet en dan begint te schilderen. De collega's van de studio zijn razend enthousiast na de besloten vertoning van die korte scène. Maar nog nauwelijks is Maurice bevorderd tot animator of CBA sluit de deuren. Het team valt uiteen. Een zelfverzekerde Maurice sleept een bedeesde Franquin mee naar het hoofdkantoor van Uitgeverij Dupuis. De twee vrienden scholen zich om naar wat hen een soortgelijke stiel lijkt: de strip. De meeste van zijn collega's gaan proefondervindelijk te werk. Maurice daarentegen bestudeert de codes en hun beperkingen. Als de animator die hij is, ontleedt hij beweging en maakt hij zijn eigen grammatica. Zien getekende paardenbenen er vaak nog uit als slappe noedels, Maurice zet ze in dynamische standen die hij haalt bij de momentopnames van Eadweard Muybridge. Zodra een element zijn plaats heeft en de oplossing is gevonden, maakt de praktische Maurice het een onderdeel van zijn werkwijze en stort hij zich op nieuwe uitdagingen. Hij leunt niet op stereotypen, hij jongleert ermee. Hij laat zijn beelden spreken op de manier waarop (toen nog) in drukkerijen met zetsel wordt geschoven. Hij gebruikt ze of het speelkaarten zijn. Maurice heeft goed begrepen dat de strip beelden naast elkaar zet, terwijl ze elkaar in de film opvolgen. Aan het einde van 1945 heeft de strip er een geweldige ambassadeur bij gekregen. ■

André Franquin, Morris en Georges Salmon
Sint-Antoonplein, Etterbeek (Brussel) - 1945





COURS TECHNIQUE
de DESSIN ANIMÉ
CRÉE ET ÉDITÉ PAR "LE DESSIN FACILE"
ÉCOLE DE DESSIN MARC SAUREL
11, rue Keppler, PARIS (XVIe)
Tél. Passy 80-51

"LE DESSIN FACILE"
Bandol (Var)

Paris le 3 Octobre 1946

Monsieur Maurice de BEVERE
58 rue de Menin
COURTRAI (Belgique) 2.219

Mon chèr élève.

M. Lopez Ross, m'avait parlé de vous et je suis heureux que vous repreniez vos envois du cours de Dessin Animé, car nous pensons que vraiment vous avez de réelles dispositions. Votre scénario " le cadeau de la fée" sans être extrêmement original est bien dans le style classique du cours métrage.
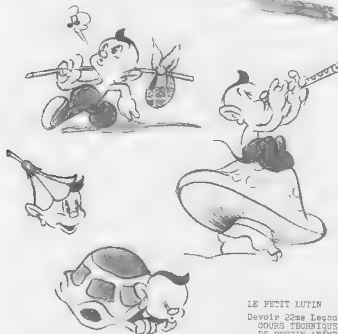
La partie de découpage que vous avez jointe à votre envoi est bien faite et le minutage est correct. Les scènes sont bien proportionnées les unes aux autres.

Les personnages sont charmants et vous avez certainement le don du mouvement. Avec le minimum de trait vous evoquez remarquablement le geste ou l'expression. Ces quelques petits dessins sont absolument excellents. J'avoue même que vous m'embarasser un peu car il m'est très difficile de corriger vos dessins qui sont parfaits. Je dois donc me contenter d'examiner le coté technique du cours car le coté artistique n'a pas de secrets pour vous. Je suis très impatient de voir vos prochains envois dans lesquels normalement vous devez faire quelque chose de très bien.

Recevez mon cher élève, les sentiments les meilleurs de votre nouveau professeur.

A. CHAMPEAUX.







Beste leerling,

De heer Lopez Ross heeft het met mij over u gehad en ik ben blij dat u weer schetsen stuurt voor onze tekenfilmcursus, want we zijn van mening dat u echt talent hebt. Uw scenario 'Le cadeau de la fée' is niet bijzonder origineel, maar past goed in de klassieke stijl van de opleiding.

Het storyboard dat u bij uw zending hebt opgestuurd zit goed in elkaar en de timing is correct. De scènes zijn goed op elkaar afgestemd

De personages zijn leuk en u hebt beslist gevoel voor beweging. Met een minimale lijnvoering roept u uitstekend gebaar en uitdrukking op. De kleine tekeningen zijn zonder meer heel goed. Ik moet zelfs toegeven dat u mij een beetje in verlegenheid brengt, want aan uw tekeningen valt niets te verbeteren. Ik moet me dus beperken tot de technische kant van de opleiding, want de artistieke kant ervan heeft voor u geen geheimen. Ik ben zeer benieuwd naar uw volgende zendingen, die ongetwijfeld zeer goed zijn.

Met hartelijke groeten van uw nieuwe leraar,

A. Champeaux

Linksboven
Brief van de École de dessin Marc Saurel, in Parijs, als reactie op Morris' inzending van schetsen voor **Le Cadeau de la fée** 1946

Schetsen van Morris voor
Le Cadeau de la fée - 1946



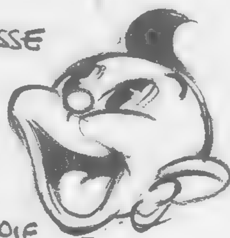






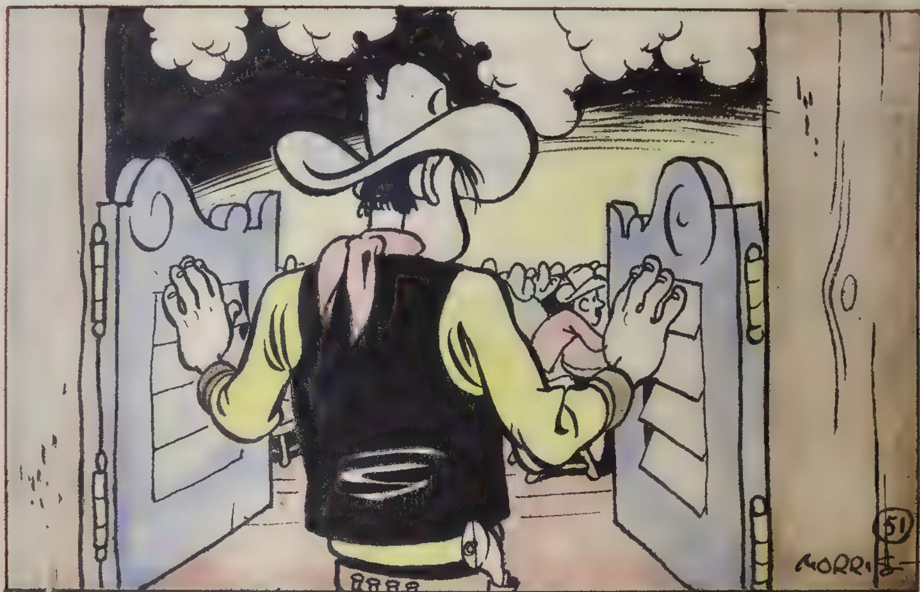






LE PETIT LUTIN

Devoir 23me Leçon
COURS TECHNIQUE
DE DESSIN ANIME



Rodeo · 1948
Detail van plaat 1

Het verlangen naar het Wilde Westen van Hollywood

"Ik werkte in een tekenfilmstudio. Die ging failliet door de komst van Amerikaanse tekenfilms naar Europa, waardoor ik iets anders moest gaan doen. Ik heb toen gekozen voor wat het meest leek op de tekenfilm: de strip. Waarom ik een cowboy koos? Ik weet het niet… Ik denk dat ik als kind altijd van westerns heb gehouden. Al vanaf het begin van de geluidsfilms."

Dit vertelt Morris in april 1974 als hij in zijn atelier wordt gefilmd door Ciné en herbe. De cowboy van papier werd dus vermoedelijk uit dubbele frustratie geboren. Na het einde van de Tweede Wereldoorlog kan het overwonnen nazi-Duitsland niet meer verhinderen dat het oude Europa wordt overspoeld door Amerikaanse cultuurproducten. Het eerste gevolg daarvan voor de jonge Maurice De Bevere is dat hij zijn baan bij La Compagnie belge d'actualités verliest. Zijn tekenfilmdroom wordt zo ruim twintig jaar *on hold* gezet, maar de strip zal uiterst geschikt blijken voor zijn tekenexperimenten. Morris kan er ook zijn hunkering naar het Amerikaanse Westen in kwijt. Want de tweede frustratie van de jonge auteur is het feit dat hij na de capitulatie van België in mei 1940 verstoken blijft van westerns. Zoals in alle door Duitsland bezette landen heeft het militaire bestuur een embargo uitgevaardigd op de invoer van Amerikaanse cultuurproducten, waaronder strips en films. *Spirou/Robbedoes*-abonnees hebben weliswaar het geluk om nog een avontuur te kunnen lezen van Red Ryder, de cowboy van Fred Harman, dat wordt voltooid door Jijé (Morris' kersverse mentor bij Dupuis en de toekomstige maker van *Jerry Spring*), maar dat er in de bioscopen geen Hollywoodfilms meer vertoond mogen worden, moet een hard gelag zijn voor de liefhebbers van de prairies, de wouden en de lavaplateaus van het Amerikaanse westen. Net voor het uitbreken van de oorlog hadden de Europeanen nog kunnen genieten van John Fords *Stagecoach*, met John Wayne, en van *Dodge City*, van Michael Curtiz en met Errol Flynn. Maar Raoul Walsh's *They died with their boots on*, ook met Errol Flynn, en *Buffalo Bill* van William Wellman met Joel McCrea, gingen hun neus voorbij. De western van de jaren 1930 is trouwens meestal een *serial film*: een vervolgverhaal dat de toeschouwers twaalf of vijftien weken achtereen naar de bioscoop lokt. Gezien de verslaving aan tv-series waar we tegenwoordig aan lijden, kun je je voorstellen hoe erg het voor het publiek van toen was dat het niet meer elke week naar de bioscoop kon. Vijf lange jaren zonder *The Phantom Riders*, *Kit Carson*, *Lone Ranger*, *Zorro*, *Buck Jones* en *Hopalong Cassidy*. Afgelopen met de zingende cowboys Gene Autry en Roy Rogers! Als de jonge Maurice De Bevere in 1946 aan de eerste platen van *Arizona* begint, zingen al die herinneringen uit zijn kinder tijd ongetwijfeld in zijn hoofd rond, herinneringen die extra glans kregen dankzij de grote westerns van het eind van de jaren 1930 (van Ford, Curtiz en Wellman). Hij kan zijn verbeelding voortaan trouwens weer onbelemmerd voeden: na het Blum-Byrnesakkoord van 1946 wordt de vertoning van Amerikaanse films in Frankrijk weer toegestaan ■


LA STRATÉGIE DU COLONEL O'NOLLAN EST
EN EFFET DIFFICILE À COMPRENDRE...



Canyon Apache - 1971
Detail van plaat 3

Ondanks zijn voorliefde voor details en leesbaarheid, stak Morris vaak veel energie in het tekenen van de weidse en ontzagwekkende landschappen van het Westen. Voor deze tekeningen werden alle technieken ingezet om de nuances van land en licht even beeldend aanschouwelijk te maken als de cinemascoop van Hollywood



Gary Cooper

"In Lucky Luke zit heel wat van Gary Cooper. Voor mij is de grote, rijzige Gary Cooper met zijn slungelachtig loopje het toonbeeld van de held uit de westerns van een bepaalde periode [...]. Lucky Luke gaat zelfs net zo gekleed als hij… hoewel hij nu ook weer geen echte karikatuur van Gary Cooper is."

De auteur in gesprek met Jean-Paul Tibéri, in *La Bande dessinée et le cinéma*, Regards, 1981.

De sigaret

"Het is niet alleen de schuld van Gary Cooper dat Lucky Luke zo'n kettingroker is geworden. Onze directeur, Charles Dupuis, had me op het hart gedrukt een held te bedenken die geen fouten had, omdat kinderen zich met hem zouden identificeren. Maar ik kreeg al snel door dat zo'n personage stomvervelend zou worden en daarom heb ik Lucky Luke laten roken. Ik vond het ook leuk om te tekenen hoe hij zijn sigaretten rolde met één hand."

Interview ter gelegenheid van een aan Morris gewijde overzichtstentoonstelling in het Musée du Cinéma, in 1996

Promotiefoto van
Anthony Mann voor
Man of The West - 1958



Tenderfoot 1967
Detail van plaat 7

De western, een genre in wording

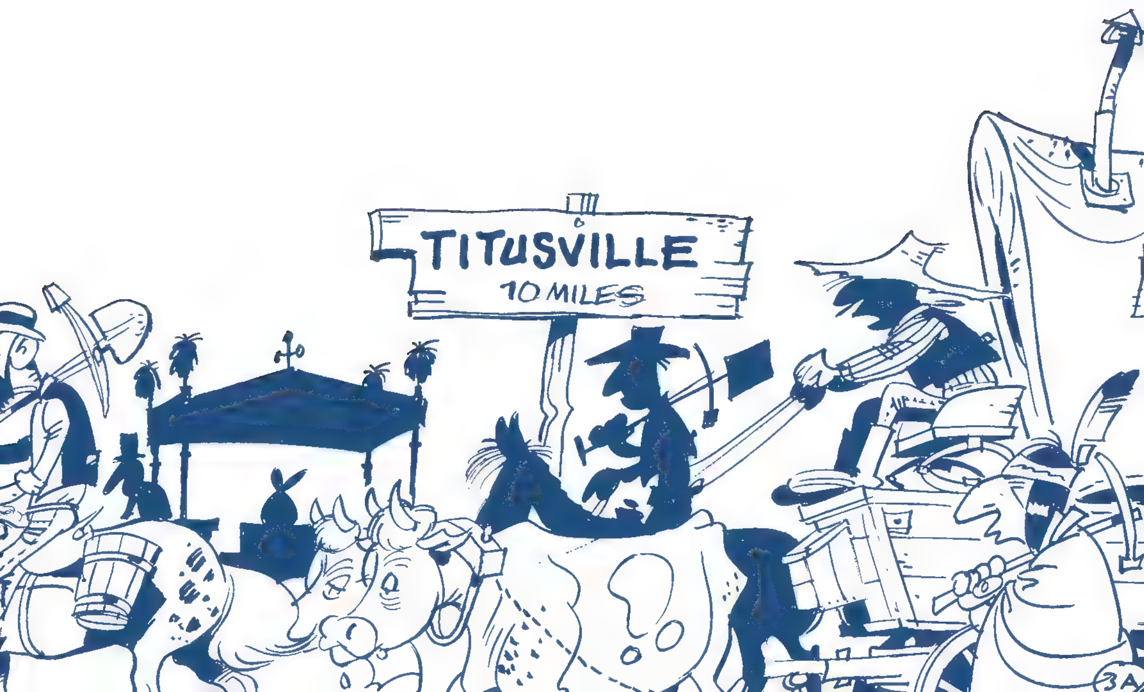
"Toen ik begon, bestond mijn documentatie uit filmfoto's. Ik herinner me dat Franquin en ik foto's gingen pikken die bij de ingang van bioscopen hingen. Je had toen nog niet van die geïllustreerde boeken over de geschiedenis van het Wilde Westen. Dus als we een mooie foto van een postkoets of een saloon (voor het meubilair) zagen, ging Franquin op wacht staan terwijl ik me meester maakte van de foto. Ik heb een hele verzameling foto's met afgescheurde hoekjes!" Morris*

Morris creëerde zijn reeks op een moment dat het genre 'western' nog niet echt een begrip was. Deze vaststelling is heel belangrijk om goed te beseffen welke plaats *Lucky Luke* heeft in de bulk van verhalen over het Amerikaanse Wilde Westen. Toen de eerste Lucky Luke-verhalen verschenen, had het genre al een halve eeuw filmproducties achter zich. Ruim veertig procent daarvan bestond echter uit stomme films, en het grootste deel is tegenwoordig vergeten of verloren gegaan. Van deze hele productie kan de jonge Maurice De Bevere slechts een klein deel hebben gezien. Zoals de meeste Europeanen die van 1940 tot 1945 onder Duitse bezetting leefden, had hij bovendien geen toegang tot de bijna 500 films die tijdens de Tweede Wereldoorlog in Amerika werden gemaakt Hij begon dus met een frisse blik aan een komische stripwestern. Western, omdat hij er al sinds zijn kindertijd zo dol op was. Komisch satirisch, omdat hij dat in de negende kunst nog niet was tegengekomen en hij iets origineels zocht om te worden aangenomen bij Uitgeverij Dupuis. Het halve western-continent was in die periode nog onontdekt en lag te wachten om gecreëerd te worden. Het overgrote deel van de klassiekers die de western zijn faam als een echt genre zouden bezorgen, was ook nog niet gemaakt. Fred Zinnemans *High Noon* (1952), met Gary Cooper als sheriff die in de steek wordt gelaten door de laffe bewoners van zijn stadje, had de geesten nog niet beroerd. *The Man Who Shot Liberty Valance*, waarin Ford de mythologie die hij zelf had helpen ontstaan weer afzwakt, was nog niet gemaakt. De film zou pas in 1962 uitkomen. Ook *My Darling Clementine* uit 1946 en *The Searchers* van 1956, die eraan vooraf waren gegaan, bestonden nog niet. Howard Hughes had Joanne Dru, Montgomery Clift en John Wayne de *Red River* (1948) nog niet laten oversteken. John Wayne had ook nog niet door de straten van *Rio Bravo* gelopen met zijn handjevol mindervalide helpers. Anthony Mann is in die tijd eerder bekend als maker van films noirs. Hij heeft nog nooit een western gedraaid en nog nooit met James Stewart gewerkt. John Sturges heeft *De Zeven Samoerai* van Akira Kurosawa nog niet bewerkt tot *The Magnificent Seven*,

* De auteur in gesprek met Jean-Paul Tibéri, in *La Bande dessinée et le cinéma*, Regards, 1981.

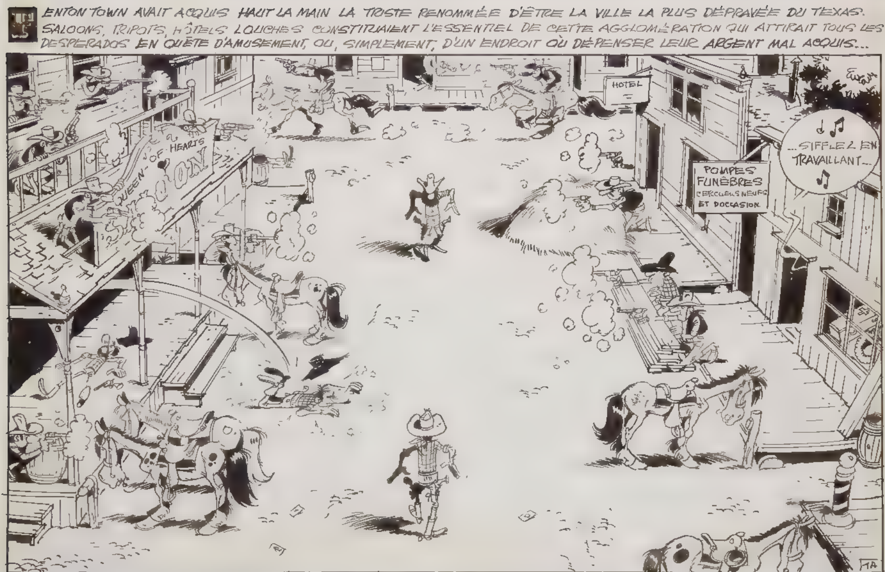
die zou uitkomen in 1960. Sam Peckinpah, die drie jaar jonger was dan Morris, schreef nog geen westernscenario's voor televisie (in 1946 telde men trouwens in de hele Verenigde Staten nog 'maar' 8600 televisietoestellen). In 1946 wordt Sergio Leone zeventien jaar en Clint Eastwood is nog maar vijftien. De dertig daaropvolgende jaren zal de western verrijkt worden met classicisme, psychologie, verdieping, nuancering, demystificatie, politiek getinte kritiek en de Italiaanse spaghettiversie, die op zijn beurt weer navolging krijgt in de bakermat van de western… Bij die verscheidenheid sluiten Lucky Luke en zijn makers aan. De man die sneller schiet dan zijn schaduw is veel meer dan een parodie. Hij maakt deel uit van de verdere ontwikkeling van het genre. Vanaf het moment in de prille geschiedenis van de western dat hij op de huifkar is gesprongen, dragen zijn avonturen bij aan de vorming van het genre. Al gauw ontwikkelt hij een heel eigen kracht, een creatieve vrijheid en een totale artistieke vrijmoedigheid. Heel wat Amerikaanse filmregisseurs, gebonden aan de eisen van hun studiobazen en aan de taboes van het patriotisme, zouden het hem benijden. ■




TITUSVILLE
10 MILES

Prikkeldraad in de prairie 1965
Plaat 1

Deze plaat begint als de titelrol van een klassieke western, maar krijgt onmiddellijk een grappig vervolg. De auteurs scheppen er veel plezier in om de mythe van het Wilde Westen te ontkrachten Het ideaalbeeld van de twee eerste stroken – een knipoog naar het filmische archetype uit de Hollywoodfilms – ontaardt op het onderste deel van de plaat in een kolderieke parodie De modelcowboy in de prairie van het eerste plaatje krijgt in het laatste plaatje een tegenhanger in de persoon van de dikke, nare landeigenaar achter een lekkere biefstuk



Dalton City 1968
Detail van plaat 1

Hier zie je, op één enkele tekening, een ongelooflijke concentratie van typische westernsituaties. Als geen ander kon Morris codes en motieven van het Wilde Westen samenbrengen. Zijn stadjes zijn altijd herkenbaar, maar nooit helemaal hetzelfde. Dat geldt ook voor zijn cowboys en zijn paarden. Hij kan tot in het oneindige telefoonpalen en saloons tekenen. Het geeft zijn verbeelding van het Wilde Westen iets onvergankelijks en vertrouwds, zonder dat het ooit te veel van het goede wordt.

Serials, wonder horses en slapstick

"Zijn liefde voor het tekenen van paarden heeft hem doen kiezen voor de western."
Francine De Bevere

De *serial films* van de jaren 1930 drukken hun stempel op Lucky Luke. In die tijd is het paard de beste vriend van de fictieve cowboy. Zijn paard is snel, slim en krijgt vaak het publiek op zijn hand door zijn gevoel voor humor en zijn slagvaardigheid. En al kan het niet praten, het kan schitterende capriolen maken en stunts uithalen. Het paard is een onmisbaar element in westerns. Die werden - toen 'Bronco Billy' Anderson, William S. Hart en de echte ex-cowboy en -soldaat Tom Mix een populariteit genoten die nu nog maar moeilijk voorstelbaar is - zelfs *horse operas* genoemd. Tony, het paard van Tom Mix, was ontzettend geliefd bij het publiek: "Dit dier kan ingewikkelde knopen ontwarren. Het kan zich laten vallen en zich dood houden te midden van […] knallende geweren. Het kan even behendig als Tom Mix zelf trappen oplopen. Het springt van rotsen en balkons en is zo snel als de wind. […] Het is Tony die de films van Tom Mix zo spannend maakt." (Citaat uit een artikel van *Ciné-Miroir* [1922], gebruikt door Jean-Louis Rieupeyrout in *La Grande Aventure du western*.) En Tony is maar een van de vele *wonder horses*. We vermelden hier graag ook Fritz, het paard van William S. Hart, de beroemde Trigger, de metgezel van Roy Rogers, Champion, het paard van Gene Autry en niet te vergeten Tarzan, de trouwe helper van Ken Maynard.



Affiche van de film **Destry Rides Again**
van Ben Stoloff, 1932

Deze film met Tom Mix zou twee remakes krijgen. Een in 1939, met Marlene Dietrich en James Stewart, en een andere in 1954.

HEM, HEM

DÉCIDE-TOI, JOLLY JUMPER, DANS UN TOURNOI, TU TE FERAIS REMARQUER À JOUER AUSSI LENTEMENT...

HEM...

LUCKY LUKE, NOUS DEVONS VOUS PARLER.

HHH!!!!!HHH!!!!!.

ÉCHEC AU ROI? TU AS EU TORT...

JE COMPRENDS QUE VOUS REFUSIEZ DE NOUS ÉCOUTER...

JE TE PRENDS TON CHEVAL!

...NOUS SOMMES TOUS COUPABLES DE LÂCHETÉ, ET MOI LE PREMIER. MAIS AU NOM DE TOUS LES HABITANTS DE NOTHING GULCH, NOUS SOMMES VENUS VOUS REMERCIER POUR TOUT CE QUE...

...VOUS AVEZ FAIT POUR NOUS.

ATTENDS, JE VAIS ROQUER À TA PLACE...

...ET SI JESSE JAMES REVIENT, NOUS NOUS MONTRERONS DIGNES DE VOUS! NOUS NOUS RACHÈTERONS!

ÉCHEC AU.

© MORRIS + GOSCINNY

?

Jesse James 1969
Plaat 38

SON CHEVAL! SON FIDÈLE COMPAGNON, SON AMI, ANIMAL EXTRAORDINAIRE, CONNAISSANT TOUTES LES FAÇONS DE FRANCHIR UN CANYON...

ET HOP!

2A

...SON CHEVAL QUI L'AIDE EN TOUTES CIRCONSTANCES..

FLÛTE! ALLUMETTES MOUILLÉES.

QUAND CE SERA PRÊT TU OUVRIRAS UNE BOÎTE DE HARICOTS...

.SON CHEVAL QUI CONNAÎT LES RUSES DES SCOUTS INDIENS LE PLUS EXPÉRIMENTÉS.

BRAVO, JOLLY JUMPER! COMME ÇA NOUS BROUILLONS NOTRE PISTE!

SON CHEVAL, ENFIN, QUI BIEN QUE SENTENCIEUX ET MÊME GROGNON PARFOIS, EST UN IRREMPLAÇABLE COMPAGNON DE JEUX.

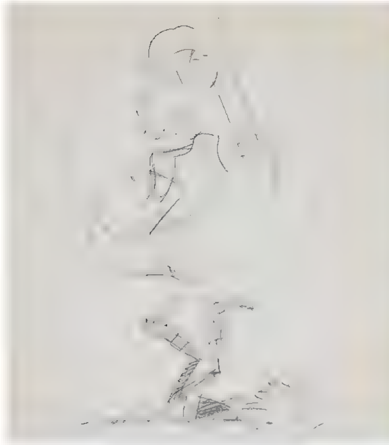
78 .79..80.. .. À 100 J'ARRÊTE, QUE ÇA LUI PLAISE OU NON!

2B

MORRIS + GOSCINNY

Jesse James 1969
Plaat 2

De drie eerste platen van Jesse James vormen een soort manifest: ze laten echte heldenmoed zien, die wordt belichaamd door Lucky Luke. Daardoor kan in de rest van het album de schijn van Jesse James duidelijker aan de kaak worden gesteld. Deze definitie van heldenmoed berust uiteraard grotendeels op de hechte relatie en de geestelijke verstandhouding tussen de cowboy en zijn rijdier



Potloodstudie van Morris



Arizona 1880 1946
Detail van plaat 15, *Robbedoes Almanak 1947*

Als Lucky Luke op Jolly Jumpers rug springt via diens achterwerk, alsof hij de bok in het gymnastieklokaal is, imiteert hij Tom Mix. Deze aan rodeo's verslaafde cowboy hield die gewoonte over uit zijn verleden. "Als hij nu eens zachtjes in het zadel wilde klimmen! Altijd dat wilde gespring…!" zegt het dappere ros zelfs in *De spookstad* (waarmee hij het opneemt voor al zijn soortgenoten die zo hebben geleden in de geschiedenis van de film, en de westernfilms in het bijzonder.). Het bondgenootschap tussen Lucky Luke en Jolly Jumper is een hommage aan een lange traditie. Net als zijn broeders op het cellofaan is Jolly Jumper een komisch element en een reddende deus ex machina. En net als de paarden uit de stomme films praat hij niet. Het zou nog duren tot de zomer van 1956 voordat hij, in *Blauwvoeten op het oorlogspad*, zijn eerste woorden mompelt: "Onbetaalbaar, die cowboy!" En dan staat die eerste opmerking nog in een gedachteballon, niet in een normale tekstballon zoals dat in de latere albums het geval zal zijn. In het volgende avontuur, *De bende van Joss Jamon*, lacht hij alleen maar. Vanaf nummer 17, *In het spoor van de Daltons*, begint het paard zich eindelijk in mensentaal uit te drukken. Het belang van paarden wordt nog eens extra benadrukt door de uitspraken van Lucky Luke. Tussen 1946 en 1953 weigert hij driemaal om op een vluchtende boef te schieten met als reden: "Nee, niet schieten. 'k Zou zijn paard kunnen raken." Naar het voorbeeld van de *serial films* komt in de eerste avonturen van de *lonesome cowboy* ook slapstick om de hoek kijken. Achtervolgingen, doldwaze gevechten, op achterhoofden kapotgeslagen flessen, uitglijers en valpartijen zijn karakteristiek voor dit genre en worden uitbundig toegepast in de films van Fatty Arbuckle en Buster Keaton. Ook in *Arizona* en *Dick Diggers goudmijn* komt heel wat gooi- en smijtwerk voor, vooral in de confrontaties tussen Lucky Luke en de dikzak Big Belly en zijn kornuiten. Veel Amerikaanse tekenfilms laten ook slapstick zien. Het is niet ondenkbaar dat ook zij een verrijkende invloed hebben gehad op de creativiteit van de man die net het pseudoniem 'Morris' had gekozen. ■



JOE-PIE-IE-IE! DAAR ZIJN ZE!

Een cowboy in Spirou/Robbedoes

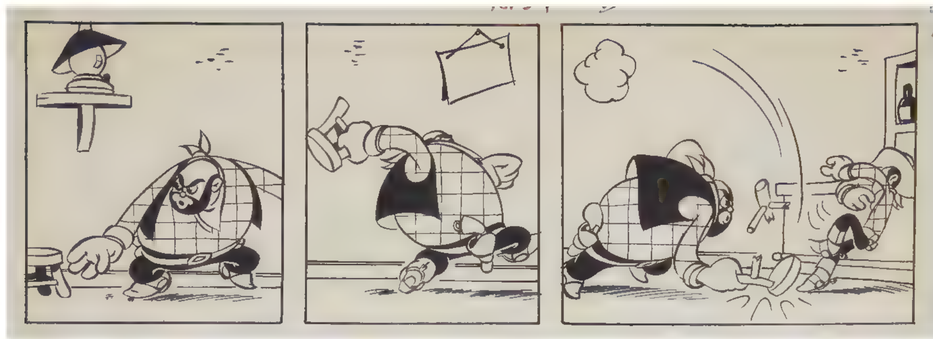
"We gingen strips tekenen in de veronderstelling dat het net zoiets was als tekenfilms maken. Maar dat klopt niet! Het is iets compleet anders. Dat ben ik nadien pas gaan beseffen. Het zijn twee heel verschillende expressievormen, elk met eigen mogelijkheden en eigen regels." Morris *

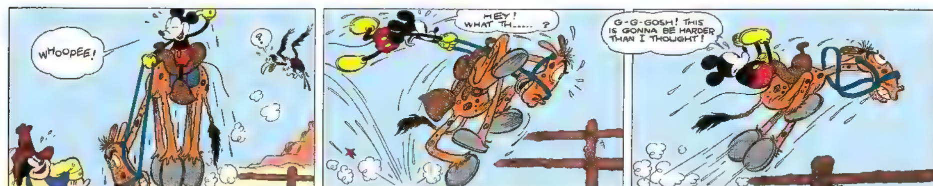
De komst van Eddy Paape, Morris en Franquin naar *Spirou/ Robbedoes* was voor Charles Dupuis een zegen. Het ging niet zo goed met zijn weekblad voor de jeugd, dat weer verscheen sinds 1944, en de onderbezetting baarde hem zorgen. Joseph Gillain, alias Jijé, is 32 jaar oud in 1946 en bedolven onder het werk. In zijn eentje vult hij de helft van het zestien pagina's tellende weekblad. Zodra de jonge rekruten waren aangenomen, zette Jijé Franquin aan het werk met het verhaal *Robbedoes en het geprefabriceerde huis*. Niet lang daarna bevrijdt hij zich ook van *Jan Kordaat*, die hij toevertrouwt aan Eddy Paape. De twintig eerste pagina's van *Lucky Luke* worden eind 1946 gebruikt als uitsmijter voor de beroemde *Robbedoes Almanak 1947*, de speciale uitgave van het weekblad. De invloed van de tekenfilm op de drie debutanten ligt er duimendik bovenop, hoewel ze er alle drie een andere invulling aan geven. Vooral Morris' stijl is preciezer, ronder en gedetailleerder. In deze periode tekent Morris wat simpeler dan zijn maten, om de leesbaarheid van zijn platen te vergroten. Zijn lijnenspel wordt er dynamischer, soepeler en beeldender door. Lucky Luke heeft aan elke hand slechts vier vingers en hij draagt een zwarte broek. Het bewijst dat Morris zich nog houdt aan de regels van de tekenfilm. De tekenaar verklaart het zo: "Toen ik Lucky Luke bedacht, wilde ik er een personage van maken dat tot een tekenfilm bewerkt zou kunnen worden. Als je de eerste platen van Arizona bekijkt, zie je dat de figuren nogal vol zijn en erg lijken op tekenfilmfiguurtjes." Morris kiest dus duidelijk een tekenstijl waarmee hij de energie, de animatie en de lineaire verhaallijn kan vatten die eigen zijn aan deze kunst der beweging. De stijl van de eerste Lucky Luke albums doet een beetje denken aan de tekenfilms van Walt Disney en Chuck Jones. Maar ze hebben nog veel meer weg van de Mickey-strips van Floyd Gottfredson, waar Morris en Franquin zo dol op zijn. Gottfredson, ook een animator die zich gedwongen zag om striptekenaar te worden, ontwikkelde in de loop van veertig jaar Disney-verhalen tekenen een stijl die erg veel tekenfilmelementen bevat. De stilistische verwantschap is vooral onmiskenbaar in de avonturen van *Mickey* in het Wilde Westen. Alleszins is de invloed van de tekenfilm in de eerste Lucky Luke-avonturen in elke lijn zichtbaar. Daaraan ontleent Lucky Luke zijn unieke esthetiek. Morris kan als geen ander gebaren en gelaatsuitdrukkingen weergeven, maar hij tekent ook actiescènes die nagenoeg stilstaan. Dat doet hij met zeldzaam vluchtige lijnen, alsof deze taferelen elk moment in beweging kunnen komen. ■

Aankondiging van de terugkeer van Lucky Luke, bij de voorpublicatie van **Dick Diggers goudmijn**, *Robbedoes* nr. 376 – 12 jun. 1947

* *Schtroumpf / Les Cahiers de la bande dessinée* nr. 43, 1980

Arizona 1880 - 1946
Detail van plaat 8



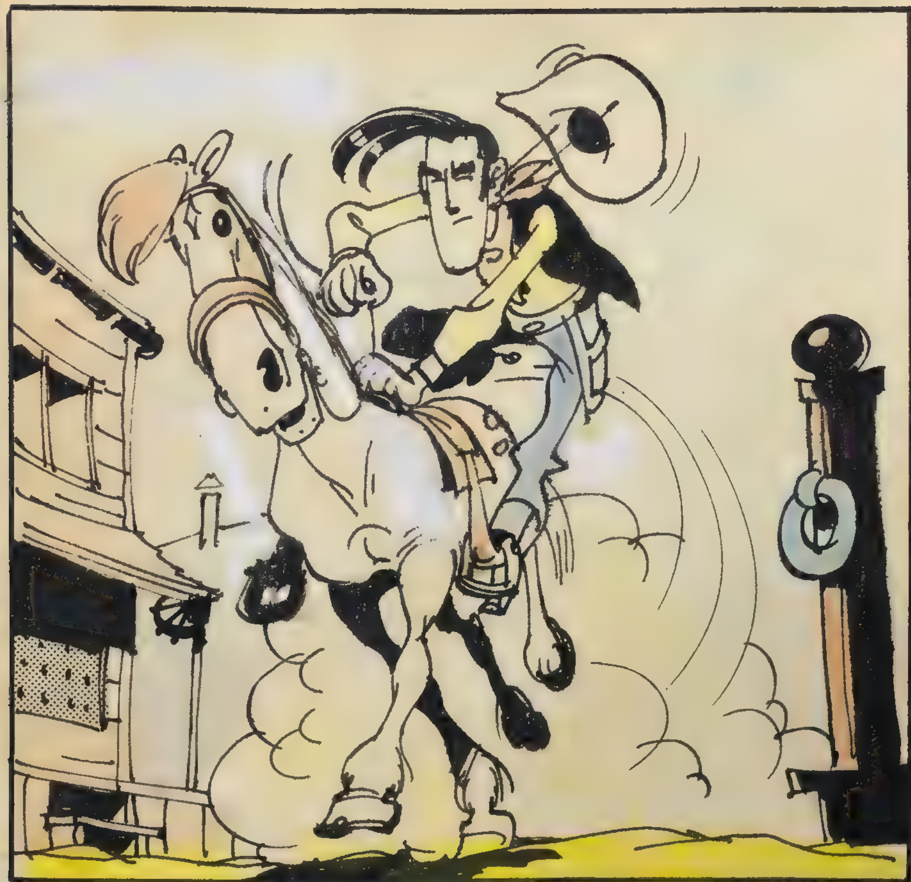


Floyd Gottfredson
Lair of Wolf Barker - 1933
Detail van plaat 6

Net als Floyd Gottfredson is Morris een animator die uit nood koos voor de strip. Bijgevolg brengt hij belangrijke bewegingen aanvankelijk niet samen in één enkel vakje. Hij ontbindt ze liever in een reeks onbeweeglijke beeldjes Dat is zeldzaam in de Franco-Belgische strip van die dagen

Pag na rechts
Alarm in Tumbleweed - 1952
Detail van plaat 23

Morris is, net als Uderzo, een van de weinige tekenaars die zijn vakjes 11 centimeter hoog maakt. De meeste van zijn tijdgenoten werken met kleinere formaten van 9 of 10 centimeter. Deze paar centimeters extra zijn belangrijk, want ze geven hem de ruimte voor een paard, met een cowboy erop, die bovendien zijn tekst nog kwijt kan in een ballon



De bende van vier



"Iedereen besprak de platen van de anderen. [...] Er was een kruisbestuiving waardoor we echt vooruitkwamen. En gelukkig hadden we Morris. Dat moet gezegd. Hij is een van de intelligentste, scherpzinnigste mensen die er rondlopen in het vak, en een van de meest veeleisende... Hij ziet altijd waar de problemen zitten. Het is door hem dat we opstonden om gebaren, houdingen en gevechten uit te proberen. Dat was heel nuttig en ook nog heel leuk!" Franquin*

In boeken over de geschiedenis van de strip is heel vaak sprake van 'de school van Marcinelle', als tegenhanger van de 'Brusselse school'. Brussel staat hier voor Uitgeverij Le Lombard, het weekblad *Tintin/Kuifje*, de hoofdstedelijke bourgeoisie, rechtlijnigheid en de klare lijn van Hergé. Marcinelle is synoniem voor Uitgeverij Dupuis en het weekblad *Spirou/Robbedoes*, de drukkerij en het arbeidersmilieu, de slungelachtige schwung van André Franquin en natuurlijk ook het door Morris herwerkte Amerika. Twee scholen – twee verschillende visies. De Brusselse school wordt beschouwd als serieus en verheffend voor de jeugd. Marcinelle brengt humor en plezier. Tegenover de rechthoekige, breedsprakige recitatieven van de eerste staan de ovale tekstballonnen en de karikaturen van de tweede. Kuifje en zijn kameraden bespreken de politieke actualiteit en de wetenschappelijke omwentelingen. Robbedoes en zijn vrienden weerspiegelen de optimistische tijdgeest en de veranderende samenleving. Twee verschillende filosofieën voor twee verschillende stripscholen?

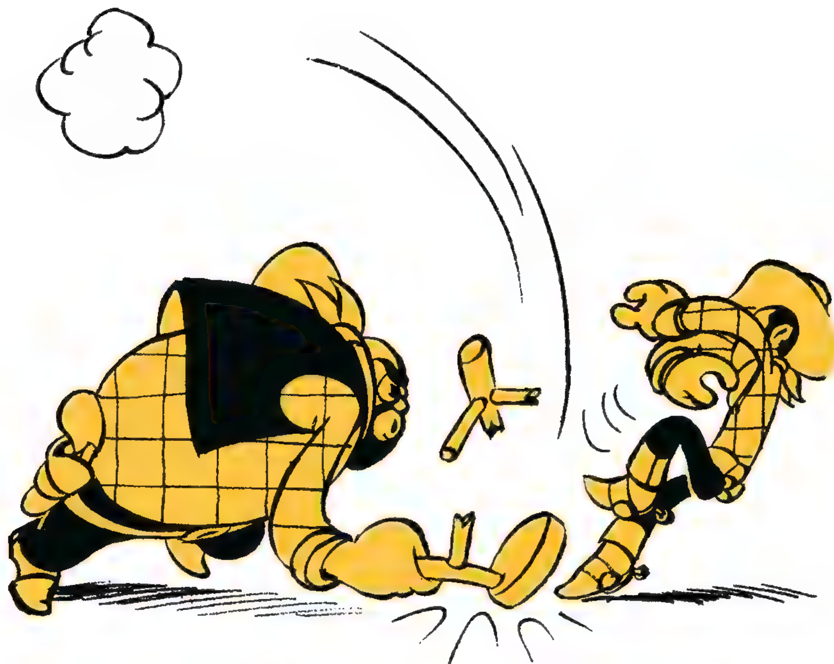
De school van Marcinelle heeft echter nooit echt bestaan. In elk geval niet in Marcinelle zelf. Daar huisden wel de uitgeverij en de drukkerij van de familie Dupuis, maar er is nooit één tekenaar gezien. Hoe graag hij het ook wilde, de uitgever is er nooit in geslaagd ze daar te krijgen. Deze beroemde school is ook eigenlijk per toeval ontstaan, in januari 1947. Dat gebeurde ten huize van de familie Gillain in Waterloo, waar Morris en Franquin waren ingetrokken. De twee tekenaars maakten er kennis met Will, die ook bij Joseph Gillain, alias Jijé, logeerde. In deze periode en in die huiselijke kring wordt de onverwoestbare vriendschap gesmeed tussen de toekomstige steunpilaren van het weekblad *Spirou/Robbedoes*: de beroemde 'bende van vier'. Vanaf die tijd bezielt hun innige verstandhouding hun creaties, maar ook het leven van het weekblad. Stukje bij beetje ontstaat er de cohesie en de stijleenheid die kenmerkend worden voor Uitgeverij Dupuis. Van deze bende is Morris degene die de Amerikaanse stripcultuur het beste kent. Degene ook die het vaakst de problemen van de beeldtaal aanpakt. Maar vanaf de jaren 1950 en zijn verblijf in New York maakt hij zich geleidelijk los van deze stroming. Tot 1968 wordt zijn werk nog wel ononderbroken in *Spirou/Robbedoes* gepubliceerd. En hoewel Morris erg bevriend blijft met Jijé, Franquin en Will, zal hij zich onder invloed van de Amerikaanse strip stukje bij beetje verwijderen van die soepele, ontregelende, urbane en eigentijdse 'atoomstijl' die al snel het handelsmerk wordt van de school van Marcinelle, die wordt aangevoerd door Jijé, Franquin en Will. ■

La Bande à 4 ou La Victoire de Waterloo - 1981
Dupuis / Ministère de la Communauté française de Belgique

Pagina rechts
Morris in New York - 1953

* *Et Franquin créa la gaffe*, Numa Sadoul, Distri-BD, 1986.





Gestolde beweging

"Morris en ik hadden allebei onze eigen ideeën over tekenen. Ik vond dat dingen die van plaats veranderen de grootst mogelijke indruk van snelheid moesten wekken. Morris bestudeerde op paardenfoto's de meest typerende galophoudingen." Franquin *

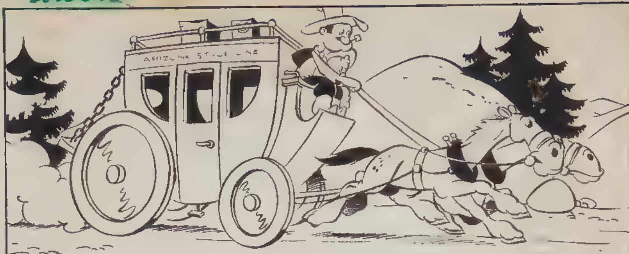
Vanaf de allereerste platen van *Lucky Luke* onderscheidt Morris zich door de fantastische precisie waarmee hij lichaamstaal beheerst. Hij smeert een beweging soms uit over meerdere vakjes om er het verloop van te laten zien. Dat is in de Europese strip van die tijd heel zeldzaam... Ongezien, zelfs. Eind 1946 was Morris de enige die één beweging uitsmeerde over een reeks van vakjes met dezelfde as, als een echte tekenfilmanimator. Als Franquin of Jijé in die tijd af en toe een gebaar opsplitsen, doen ze dat om het verloop ervan abrupt stop te kunnen zetten – in een knokpartij of een val. Als Franquin net begint stileert hij, net als de meeste striptekenaars van toen, beweging tot een stilstaand beeld: hij overdrijft de perspectieven van het decor en de lichaamshoudingen, en versterkt met lijntjes en rookwolkjes de gewaarwording van snelheid.

* Gesprek met Yvan Delporte, *La Face cachée de Morris*, Lucky Productions 1992

ARIZONA

1880

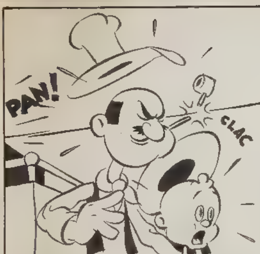




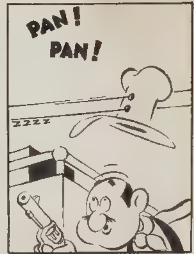




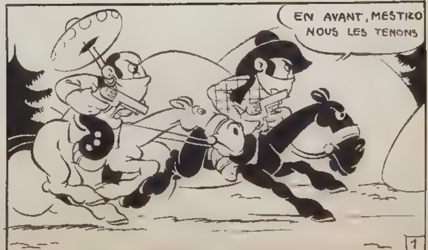








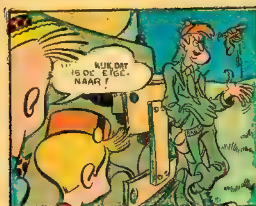


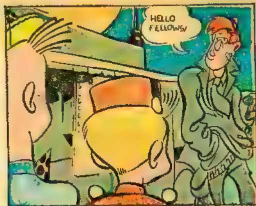


Arizona 1880 - 1946
Plaat 1

De allereerste plaat van Lucky Luke, die Morris tekende in 1945. De figuurtjes met vier vingers en de galop van de paarden, verstard in het moment van strekking of samentrekking van hun lijven, laten zien hoezeer de striptekenaar nog onder de invloed is van de tekenfilm

ROBBEDOES-ALMANAK

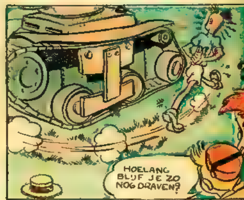


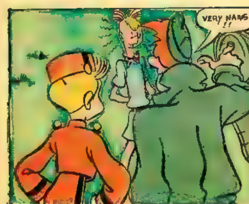


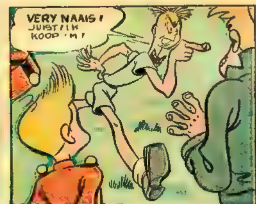




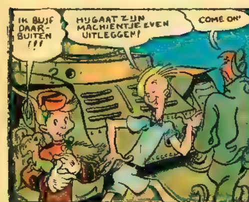




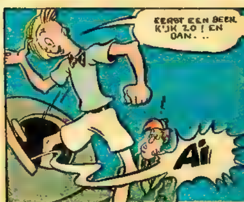




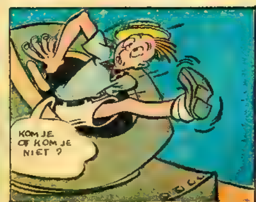








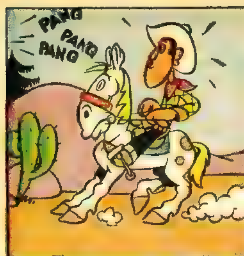




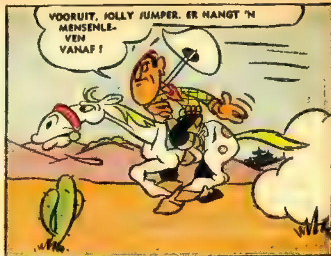


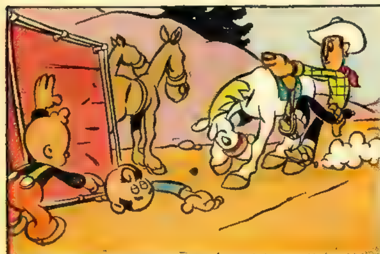
Franquin
Robbedoes en de tank 1946
Plaat 2, *Robbedoes Almanak 1947*

Franquin, die hier waarschijnlijk werkt op een voorgedrukt 'wafelijzer' van Uitgeverij Dupuis, heeft niet voldoende ruimte om in dit vooraf vastgelegde kader een personage ten voeten uit te laten zien, met een decor op de achtergrond



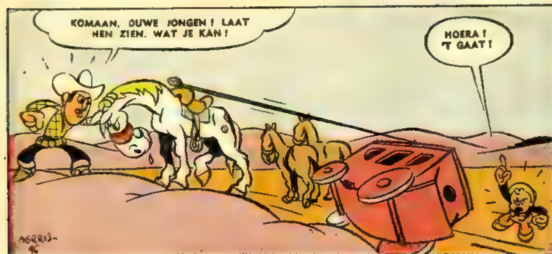




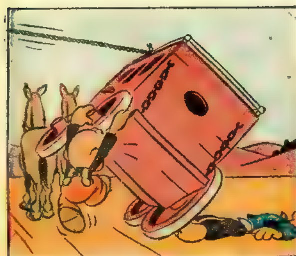


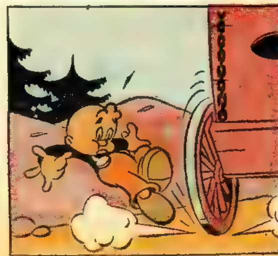








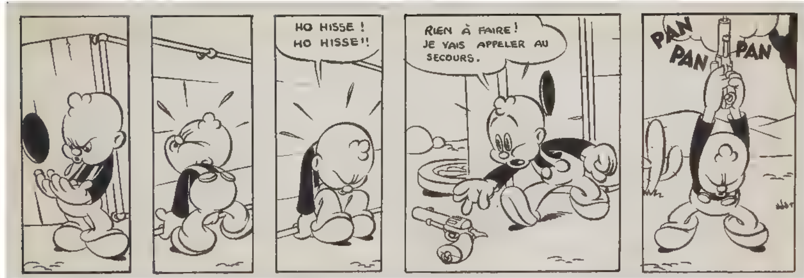






Morris
Arizona 1880 - 1946
Plaat 4, *Robbedoes Almanak 1947*

terwijl Morris zijn vakjes afstemt op zijn tekeningen. Hij maakt ze ongeveer 2 centimeter hoger, een iets groter formaat. Op die manier kan hij zijn personage, de actie en de omstandigheden in een tamelijk ruim decor plaatsen



Arizona 1880 · 1946
Detail van plaat 3

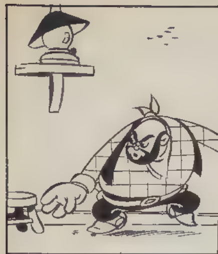
Morris daarentegen zoekt andere manieren. Hij gebruikt af en toe actielijntjes en wolkjes – veel logischer in de western, waar elke hoefslag een wolk stof opjaagt – maar lichaamstaal blijft de hoeksteen van zijn expressieve tekenstijl. Gebruikmakend van de foto's van Eadweard Muybridge (1830-1904), wiens chronofotografie beweging ontleedt, tracht hij de beweging zo veel mogelijk op haar hoogtepunt stil te zetten: op het precieze moment dat het lichaam tot het uiterste gestrekt of tot een minimum samengebald is. Dat geeft een spanningsboog die beweging en snelheid uitdrukt. Het laatste vakje van de eerste pagina van *Arizona 1880* illustreert deze techniek uitstekend. Twee paarden galopperen naast elkaar. Het lichaam van een ervan is gestrekt, het andere samengebald. Omdat hij een uitmuntende animator is, kijkt Morris ook zo naar de werkelijkheid. Uit een complexe beweging kiest hij precies die 'sleutelhouding' die de volledige beweging het beste in één vakje kan vangen. Op dat vlak was Morris, althans in die periode, technisch gezien ver vooruit op Franquin. De vergelijking van twee passages maakt dat direct duidelijk. De eerste is de plaat waarop Robbedoes en Kwabbernoot in het verhaal *Robbedoes en de tank* in de *Robbedoes Almanak 1947* door het luik van een tank moeten klimmen om hem te kunnen besturen. De tweede is de plaat waar Lucky Luke in het verhaal *Arizona 1880* simpelweg van zijn paard stapt. Franquin is gedwongen om met lichaamshoudingen te spelen. Hij moet zo dicht mogelijk op zijn figuren inzoomen om geen details, zoals voeten, te hoeven laten zien die de lezer zouden kunnen afleiden. En hij moet er een overdaad aan actielijntjes bij zetten. Morris daarentegen tekent één volmaakte houding. Het lichaam hangt, met één voet in de stijgbeugel, aan gestrekte armen achterover. Het kader is zo royaal bemeten dat de beweging van het lichaam in de ruimte gemakkelijk wordt opgepikt. Het is simpel, maar doeltreffend.

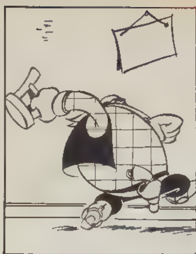
Vooral in vechtscènes leiden deze experimenten tot grote hoogten en laten zien hoe anders Morris werkt dan de andere striptekenaars. Hij beeldt een handeling af vanuit één vast standpunt, maar spreidt de actie over verschillende vakjes, waarin de tekeningen aan elkaar geregen worden op dezelfde as. Een goed voorbeeld is de schitterende poging van Big Belly om Lucky Luke in de saloon met een krukje buiten westen te slaan. De beweging trekt een volmaakte halve cirkel boven het hoofd van de aanvaller. Een dergelijke sequentie werd in die dagen in de Europese strip zelden gezien. Op de volgende pagina's komen dergelijke voorbeelden zo veelvuldig voor dat je echt van een techniek kunt gaan spreken. Deze manier om een scène weer te geven vanuit één bepaald standpunt om zo duidelijk mogelijk te laten zien wat er gebeurt, onderscheidt Morris van zijn vakgenoten uit die tijd. Het geeft de eerste verhalen van *Lucky Luke* een unieke flair.

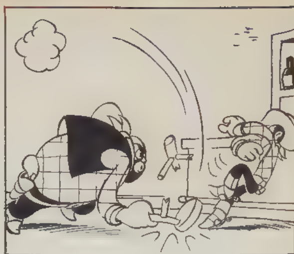
Enkele maanden later gaat Franquin trouwens hetzelfde systeem van opeenvolgende beelden van dezelfde handeling gebruiken. Vanaf februari 1947 tekent hij steeds vaker scènes vanuit hetzelfde camerastandpunt. In maart gebruikt hij zelfs een hele plaat voor één achtervolgingsscène. Als begin 1947 het eerste avontuur van *Lucky Luke* wordt afgerond, heeft de striptaal, in elk geval bij Uitgeverij Dupuis, een grote stap in de richting van de film gezet. ■

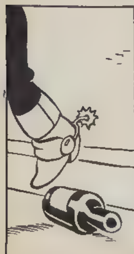
Schoonmaak in Red City - 1951
Detail van plaat 1



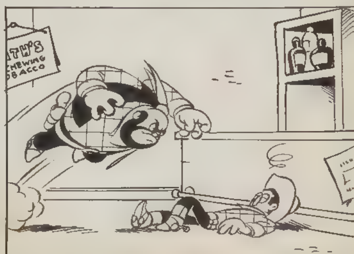




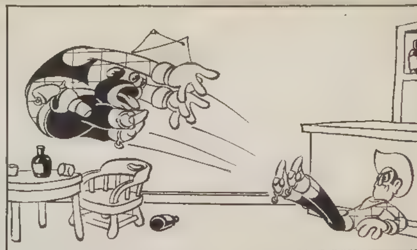


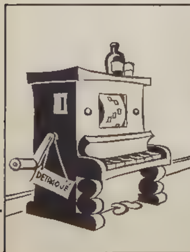


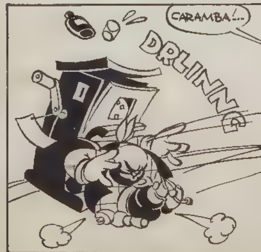












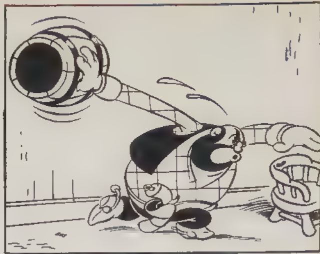
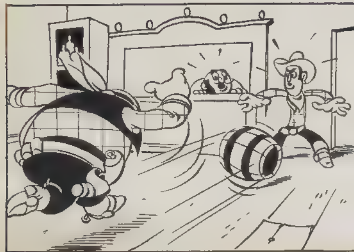
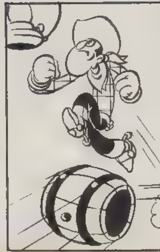


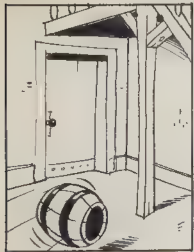
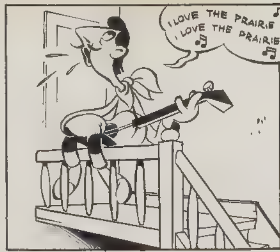
Arizona 1880 - 1946
Plaat 8

Geheel volgens de regels van de animatiefilm, toont Morris een handeling meestal vanuit één bepaald camerastandpunt. De meeste van zijn vakgenoten uit die tijd versterken de spanning door heel veel verschillende invalshoeken te gebruiken

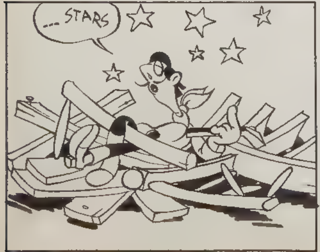
1513 p. 92 ~~quadri~~ ~~picture~~ 4 eeuw



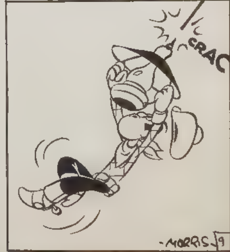











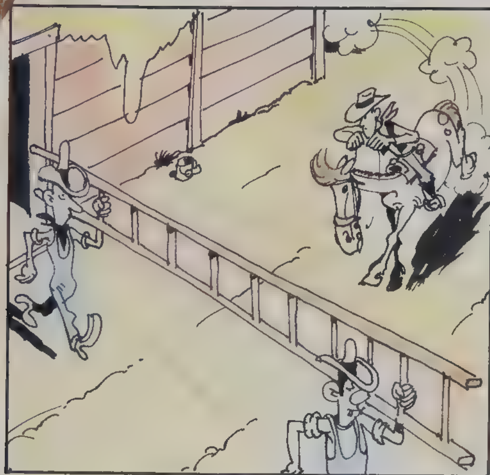


1513 - 105

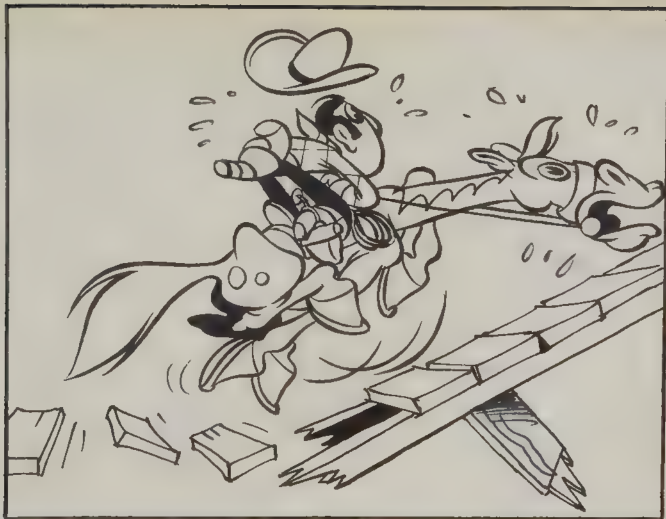
Arizona 1880 1946
Plaat 9

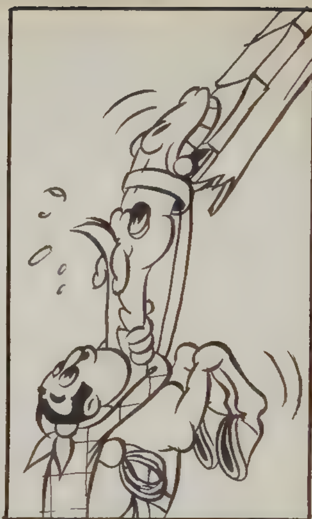


Arizona 1880 1946
Detail van plaat 16







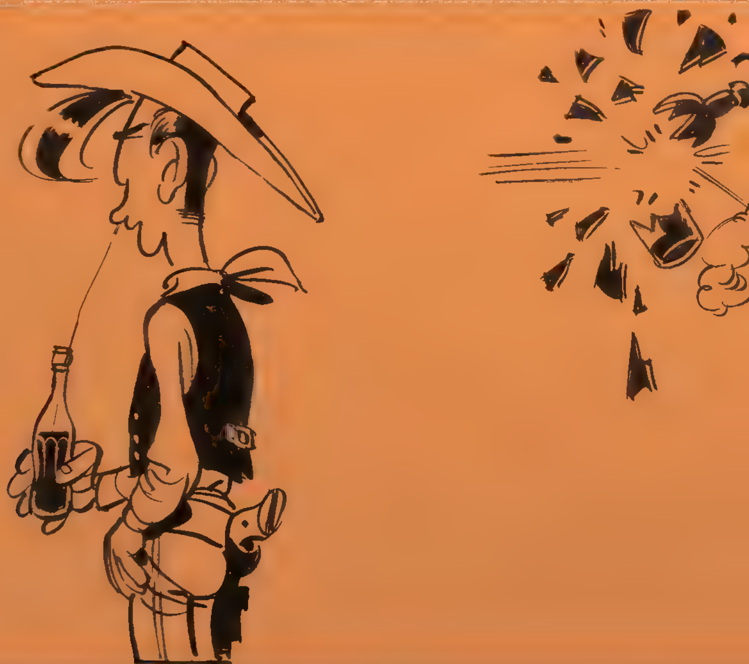




Alarm in Tumbleweed 1952
Detail van plaat 23

Al snel krijgt Morris' manier van ensceneren vaste vorm: hij gebruikt standaard stroken van drie vakjes, die een complete scène tonen of een handeling ontleden. Met dit 'systeem', dat kenmerkend zal worden voor zijn striptaal, lijkt hij de mogelijkheden van de strip te willen bewijzen, los van de tekenfilm. Tegelijkertijd combineert Morris op deze manier zijn bezetenheid voor het tekenen van actie met zijn voorliefde voor de Amerikaanse comics.

« De stripgag is statisch. Je hebt alle tijd om ernaar te kijken en er telkens nieuwe dingen in te zien. Een filmgag moet onmiddellijk worden begrepen. Wij konden bijvoorbeeld geen slow motion gebruiken

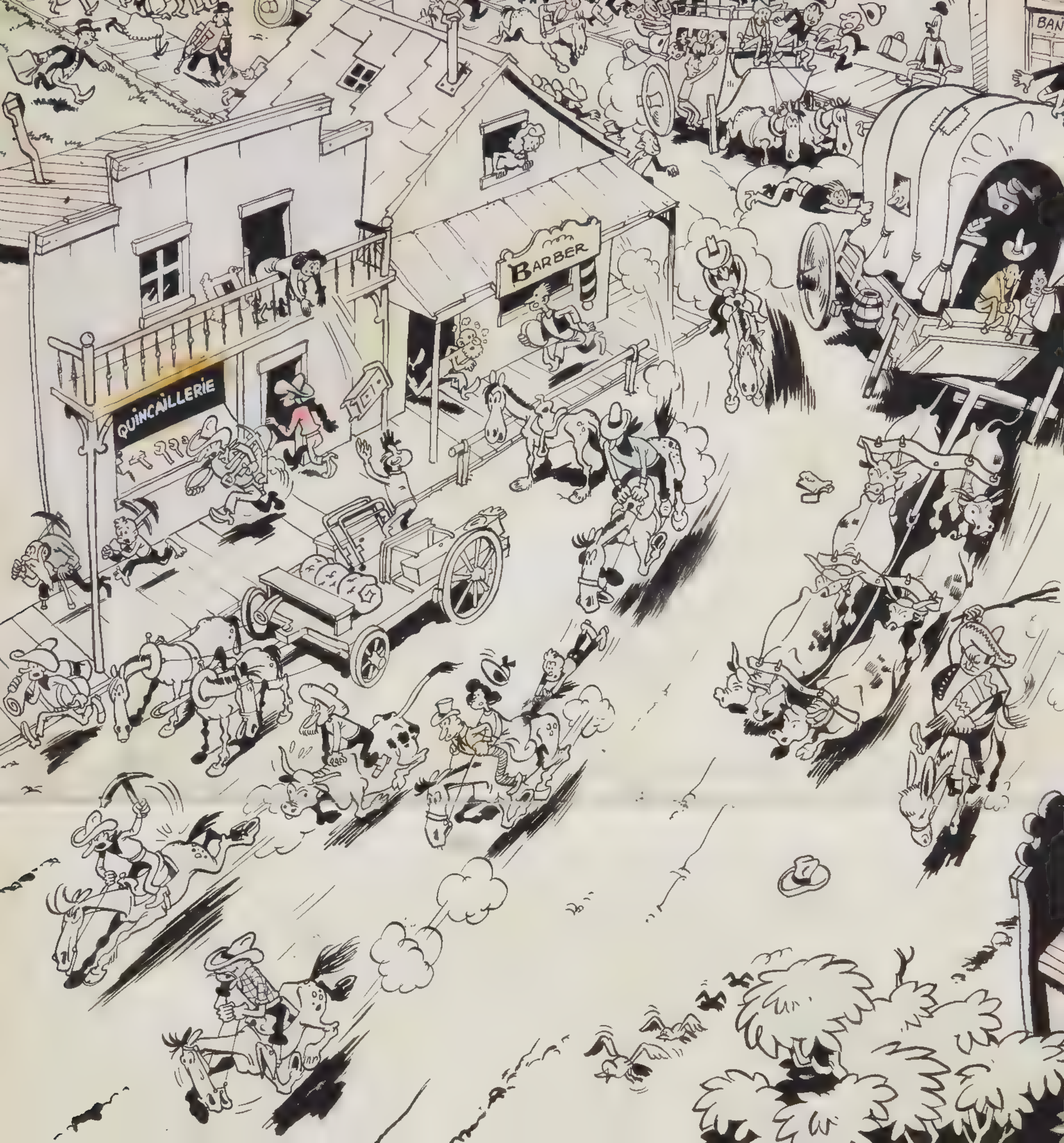


De neven Dalton · 1957
Detail van plaat 30

om te laten zien hoe snel Lucky Luke schiet. Maar dat kun je in de strip heel gemakkelijk doen met de Coca-Cola-fles die in de lucht blijft hangen, of met de sigaret die Lucky Luke al schietend rolt. » Morris*

* *Schtroumpf / Les Cahiers de la bande dessinée* nr. 43, 1980.




QUINCAILLERIE
BARBER

Halve platen

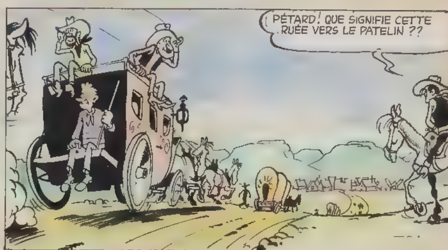
In mei 1948 verschijnt *Rodeo*, het vijfde avontuur van Lucky Luke, in *Spirou/Robbedoes*. Op de eerste plaat maakt Morris van de twee middelste stroken één groot vak. Dat beslaat dus de halve plaat. Zoiets is ongezien bij Uitgeverij Dupuis en misschien zelfs in de hele Franco-Belgische strip. Op de volgende pagina's tekent Morris nog twee vakken van dat formaat. Een paar maanden later, in *De goudrush naar Buffalo Creek*, gaat hij nog verder en tekent hij een vak over driekwart van de plaat! Zo'n groot vak zou hij nooit meer tekenen, ongetwijfeld omdat er dan geen plaats meer overblijft om het verhaal uit te werken. Maar dit principe, waar nog niemand rekening mee houdt, vindt steeds meer ingang naarmate de intriges ingewikkelder worden. Die halve plaatvakken staan daar dus niet toevallig. Ze dienen als 'establishing shot', zoals filmers het noemen. Ze tonen de locatie en de actie wanneer de held aankomt in een van de stadjes die in het Wilde Westen als paddenstoelen uit de grond rezen, of wanneer hij een saloon binnenloopt. Deze halve platen zijn onveranderlijk getekend in vogelperspectief, in een hoek van 40 graden. Ze zijn sfeerbepalend en tonen de omgeving; doorgaans de hoofdstraat van zo'n stadje, waar het een drukte van belang is en waar van alles gebeurt. Vooral de uithangborden van de winkels en spandoeken die een evenement aankondigen (een bokswedstrijd, de komst van een belangrijk persoon) zijn goed zichtbaar. Het duurt niet lang voordat andere tekenaars zijn voorbeeld volgen. Franquin is de eerste, in *Robbedoes, bokser* uit 1948. Maar alleen Morris blijft zijn hele oeuvre lang stelselmatig de tekeningen van een halve plaat gebruiken. Ze hebben een vaste functie en zijn symmetrisch van opbouw. Uiteindelijk worden ze een stijlfiguur die fundamenteel is voor de vormgeving van *Lucky Luke* ■

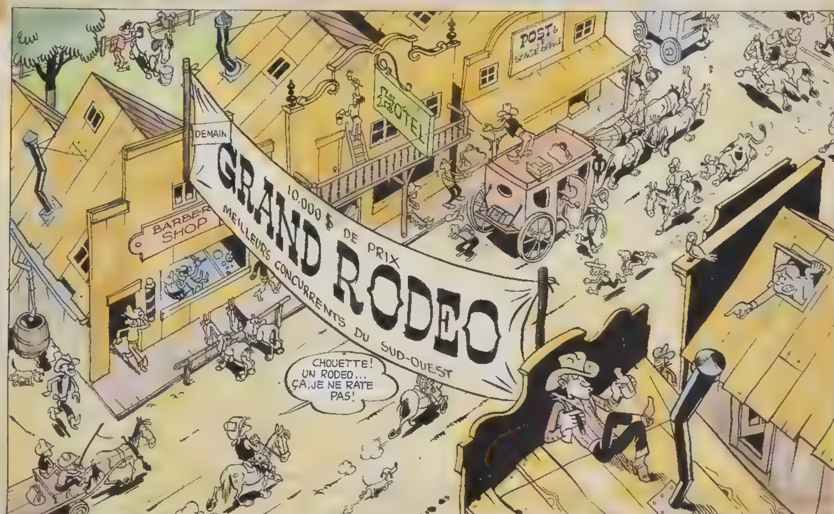


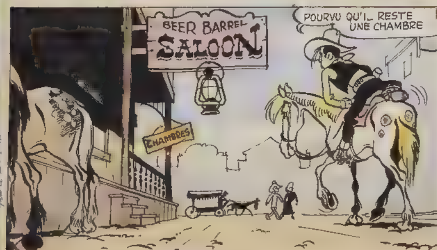
De goudrush naar Buffalo Creek 1949
Detail van plaat 5

Het grootste vak dat Morris ooit tekende, en misschien wel het grootste vak uit de hele Europese strip van zijn tijd. De tekening zindert van energie en toont duidelijk het enorme gevoel voor detail dat Morris in zijn beginjaren aan de dag legde bij het tekenen van deze grote vakken



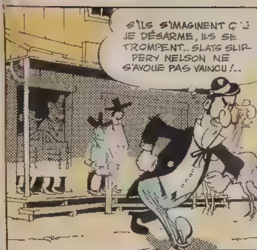




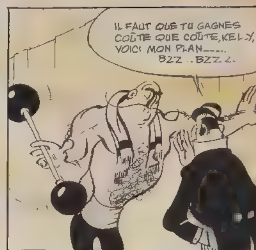




Rodeo - 1948
Plaat 1

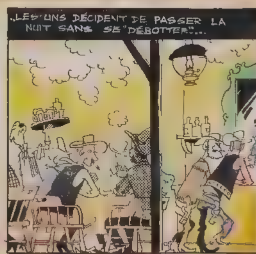


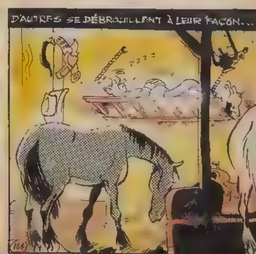










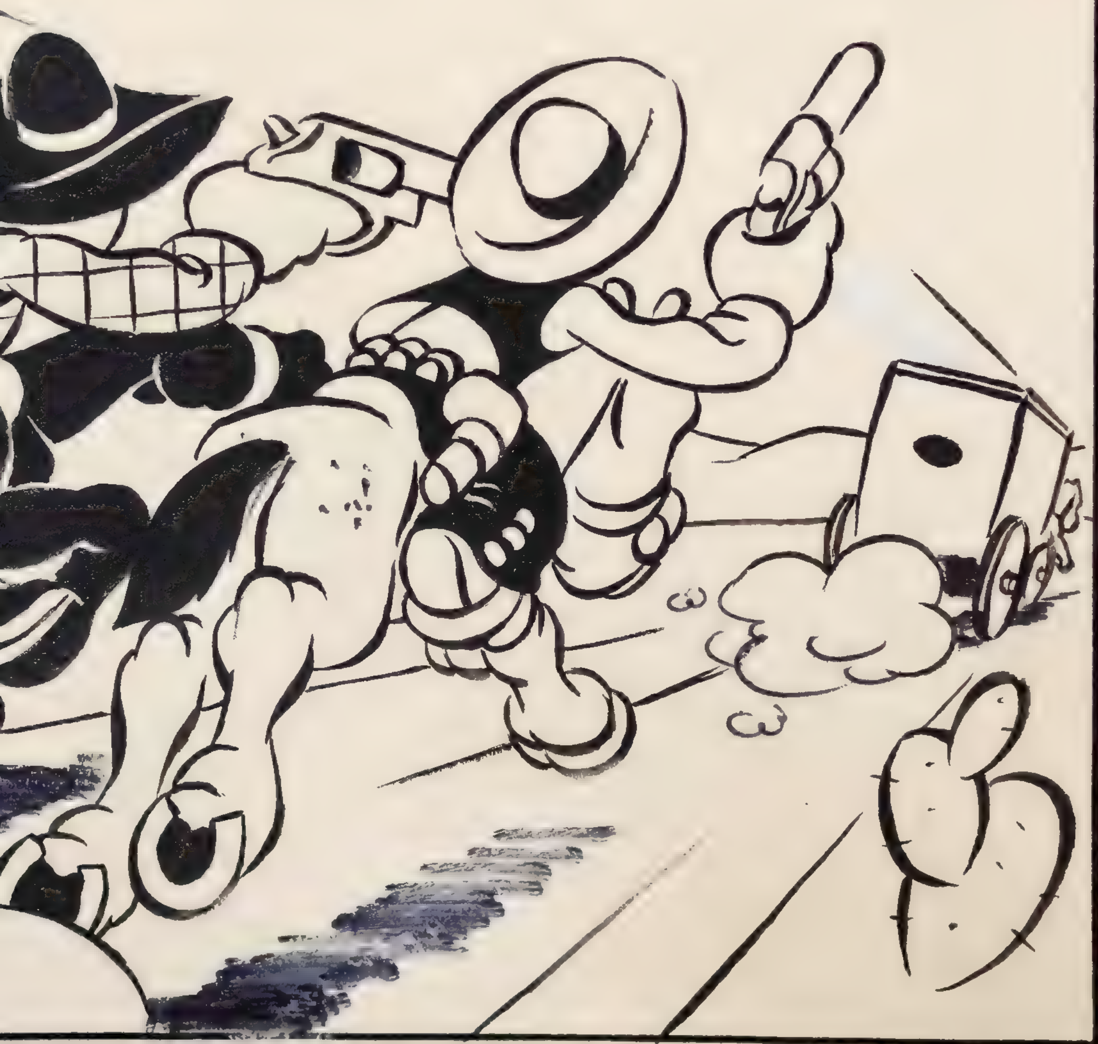


20 juillet.

Harde knoesten 1950
Plaat 11



Arizona 1880 · 1946
Detail van plaat 2

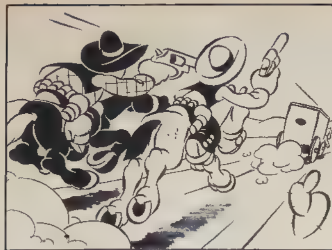


Close-up en totaalbeeld

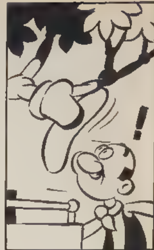
Vanaf plaat twee van *Lucky Luke*, in *Arizona 1880*, gebruikt Morris de close-up om dramatische effecten te bereiken: het wiel van een postkoets, in een smal plaatje getekend, stoot in zijn dolle rit op een steen. Op het volgende plaatje is de koets omge vallen en ligt op zijn kant. Nog verderop in het verhaal probeert een hand om geld van een pokertafel te grissen. In het vakje erna wordt die hand geplet met een vuistslag Als op dezelfde plaat het gevecht losbarst, wordt een fles bij de hals gepakt met de duidelijke bedoeling om ermee op de hersenpan van een tegenstander te slaan. Voordat het zover is, wordt de fles geraakt door de kogel uit een revolver en spat uit elkaar. Vanaf de eerste avonturen staan de verhalen van *Lucky Luke* vol met close ups. En dat in een periode waarin ze in de strip nog nauwelijks voorkomen. Morris gebruikt ze met een echt filmisch oogmerk. Ze dienen om vaart en spanning in het verhaal te krijgen. Ze vestigen de aandacht van de lezer op een dramatisch detail, doorgaans de bron van gevaar of spanning.

Telkens als iemand in vechtscènes in de eerste verhalen iets oppakt om het zijn tegenstander naar het hoofd te smijten, wordt in een smal plaatje een close up getoond van de hand die dat zal doen. Dat verandert het op zich onschuldige voorwerp ineens in een handig wapen. Niemand bij het weekblad *Spirou/ Robbedoes* gebruikt die techniek, op Franquin na die één keer een plaatje tekent waarin een gangster zijn revolver laadt. Maar zelfs hier is het beeld veel minder nadrukkelijk dan bij Morris.

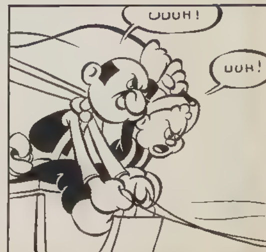
Met het gebruik van close-ups voert Morris in de loop van zijn albums een opmerkelijke stijlbreuk door. Een object van heel dichtbij bekijken, maakt het realistischer. Bij een overzicht geldt het tegenovergestelde: hoe verder de objecten verwijderd zijn, hoe abstracter de lijn wordt. Dat is het geval als je een kudde koeien in een omheind terrein tekent of gebouwen in een stad, gezien vanaf een hoge rots. Morris liet zich waarschijnlijk beïnvloeden door de *MAD*-cartoonisten Jack Davis en Wallace Wood: zij hadden een nieuwe parodistische stijl geïntroduceerd die elementen ontleende aan de film. Als een hand in de *Lucky Lukes* uit de gouden tijd in close-up een revolver trekt, is hij accuraat en realistisch getekend, in tegenstelling tot het gestileerde lijnenwerk dat gebruikt wordt voor de 'normale' vakjes. Binnen een album staan deze uiteenlopende manieren van tekenen in volmaakte harmonie naast elkaar en geen lezer die het verschil opmerkt. Zo groot is Morris' meesterschap. Het is een virtuositeit die hij gemeen heeft met Uderzo: de kunst om niet te leunen op één enkele tekenstijl, maar verschillende stijlen door elkaar heen te gebruiken en te vermengen, zelfs binnen één tekening. En dat naargelang de dramatische vereisten van het verhaal, zonder ooit afbreuk te doen aan het beeld. ■

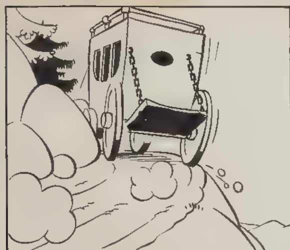




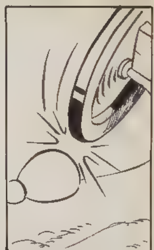


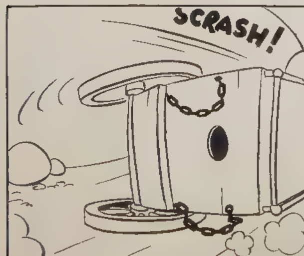


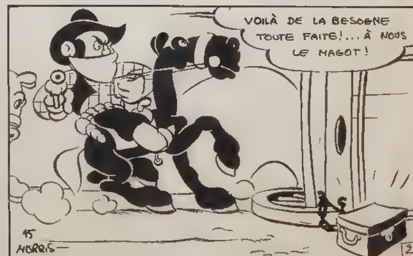






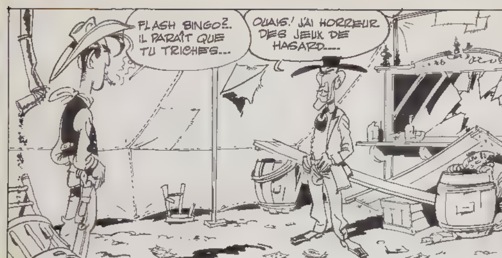






Arizona 1880 - 1946
Plaat 2

Vanaf zijn eerste verhaal gebruikt Morris de close-up voor theatrale doeleinden. Het wiel dat op een kei stoot wordt een klassieker in de enscenering van Morris en zal ontelbare malen navolging vinden.

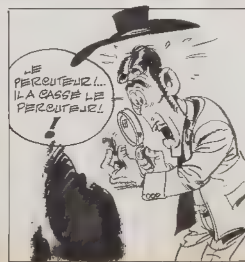








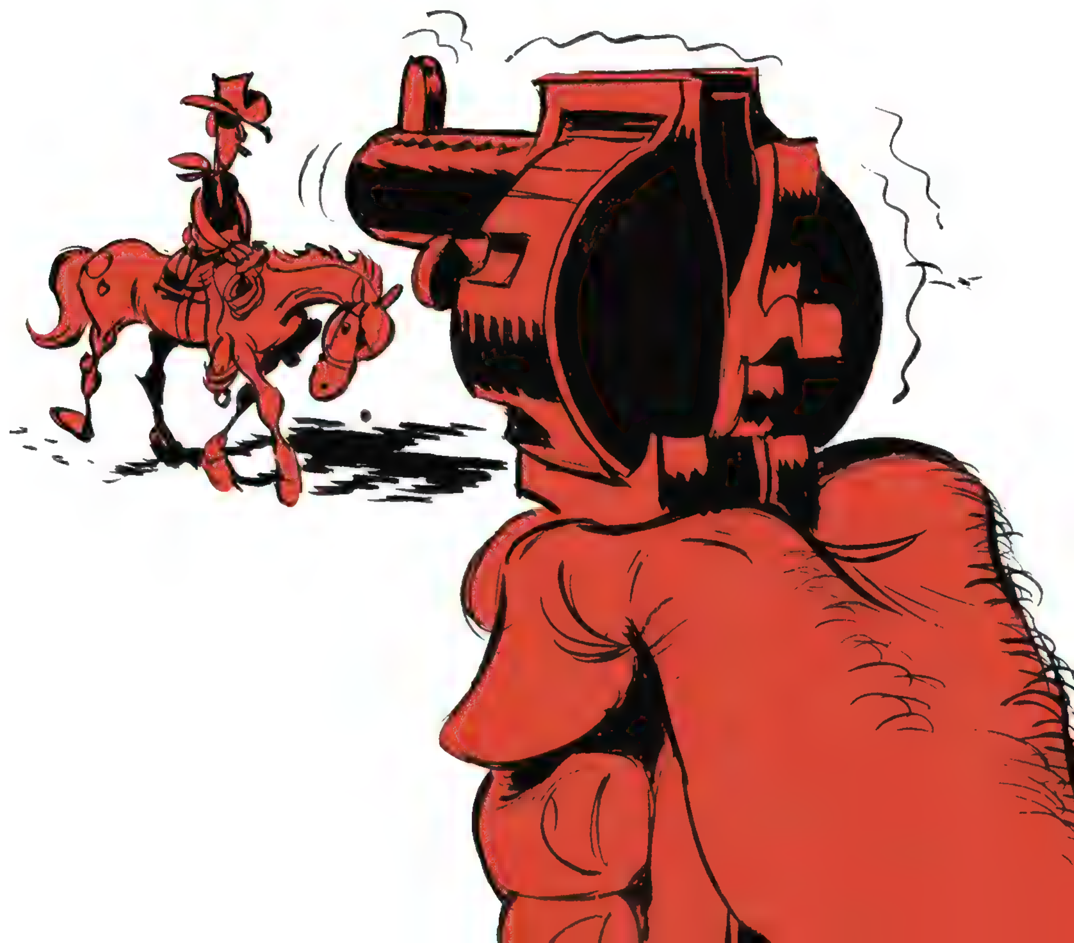






De trek naar Oklahoma - 1958
Plaat 13

Beïnvloed door de Amerikaanse tekenaars die Morris leert kennen tijdens zijn verblijf in New York, begrijpt hij al snel dat je de lijnvoering moet aanpassen aan het gezichtspunt. Het fotografische realisme van de hand van Flash Bingo in de vakjes 6 en 7 verschilt van de stijl die Morris doorgaans gebruikt. Het microscopisch kleine pistooltje dat in de mouw verborgen zat en dat door Lucky Luke onklaar wordt gemaakt, is een truc die de auteurs verschillende malen in de reeks gebruiken




SALOON
MORRIS + GOSCINNY



Prikkeldraad in de prairie 1965
Detail van plaat 39

In dit indrukwekkende totaalbeeld is het contrast tussen de gebouwen en de rest van het decor treffend: de paardenkarren, de mensen en vooral de koeien zijn heel schematisch, haast minimalistisch getekend om een zo overzichtelijk mogelijk beeld te creëren

1522 / 22

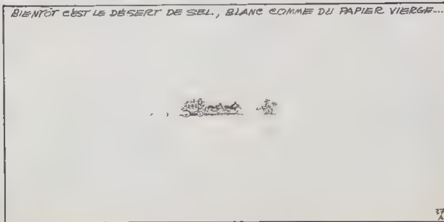
HELLO LUKE! JE VOUS PRÉSENTE CLAUDE PUSHPULL, UN CONFRÈRE. NOUS NOUS SOMMES RENCONTRÉS DANS CETTE BONNE VILLE ET NOUS AVONS DÉCIDÉ DE POURSUIVRE LE VOYAGE ENSEMBLE

JUSTE LE TEMPS DE NOUS DÉBARBOUILLER



HUE, RUSTY! HUE, NUAGE! HUE, WHISKY! HUE, CRAZY!

CLAC!



CHER DIGGER, NOUS ALLONS POUVOIR JOUER À TROIS, MAINTENANT

J'AIMERAIS BIEN JOUER AUSSI

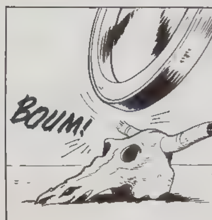
JE VOUS L'INTERDIS, OLIVER!





PUIS-JE AJOUTER TROIS MILLE CONTRE UN CONTRE, MR. FLIMSY?

MAIS CERTAINEMENT, DIGGER





1522-22

De postkoets - 1967
Plaat 37

Het totaalbeeld van vak 4 op deze pagina vormt een schril contrast met de close-up van de schedel van het dode dier. Die is heel realistisch getekend en wordt zo heel angstaanjagend. Ook hier weer is een close-up van een wiel dat op een obstakel stoot de voorbode van naderend gevaar.


BOUM!

Het Wilde Westen zingt

« Het laatste plaatje van elk avontuur is een verwijzing naar zingende cowboys als Roy Rogers en Gene Autry. » Morris*

Aan het begin van de jaren 30, bij de opkomst van de geluidsfilm, begon men zich bij de filmstudio's ernstig zorgen te maken. Westerns waren een winstgevende handel. Hoe zou het publiek een sprekende western ontvangen? De grote aantrekkingskracht van dit genre lag tenslotte in de handel en wandel van zwijgzame helden en de verblindende betovering van de prachtige landschappen van het Wilde Westen. In die tijd leek men nog niet te kunnen inschatten wat het gebruik van geluid aan actiefilms zou kunnen toevoegen. Onder dreiging van een zekere ondergang werd al snel een tegenzet bedacht. De koeherders moesten gaan zingen. Het idee was niet eens zo idioot. Want of ze nu cowboys van de Amerikaanse prairies waren of gaucho's in Argentinië of Uruguay, gezang en gitaren waren bij koeherders altijd al een geliefd vermaak. Ze kenden songs voor in het zadel en songs voor rond het kampvuur, maar ook songs om het vee te kalmeren zoals *The Night Herding Song*. In *De lasso knalt!* (1950, opgenomen in het album *Avonturen in het Westen*, 1952) veroorzaakt Lucky Luke ongewild juist het tegenovergestelde effect. Hij zaait paniek in de kudde als hij op een fraaie nacht een lied wil aanheffen waarbij hij zichzelf begeleidt op de gitaar: "Ik wist niet dat ik zo slecht zong!" Op het witte doek onderscheiden twee zangers-cowboys zich door hun populariteit en hun lange houdbaarheid: Roy Rogers en Gene Autry. Vanaf midden jaren 30 speelt elk van hen in meer dan honderd films. Er wordt veel in gezongen; als de film begint, tussen de scènes door en natuurlijk aan het eind. In de eerste *Lucky Lukes* zijn nog sporen te vinden van de zingende Western en zijn sterren. Het is opmerkelijk dat de held bij zijn allereerste optreden zingend, jodelend zelfs, te paard wordt getoond. Dat is op plaat 3 van *Arizona 1880* en het onderschrift kondigt hem aan met "Niet ver daarvandaan rijdt er een cowboy..."

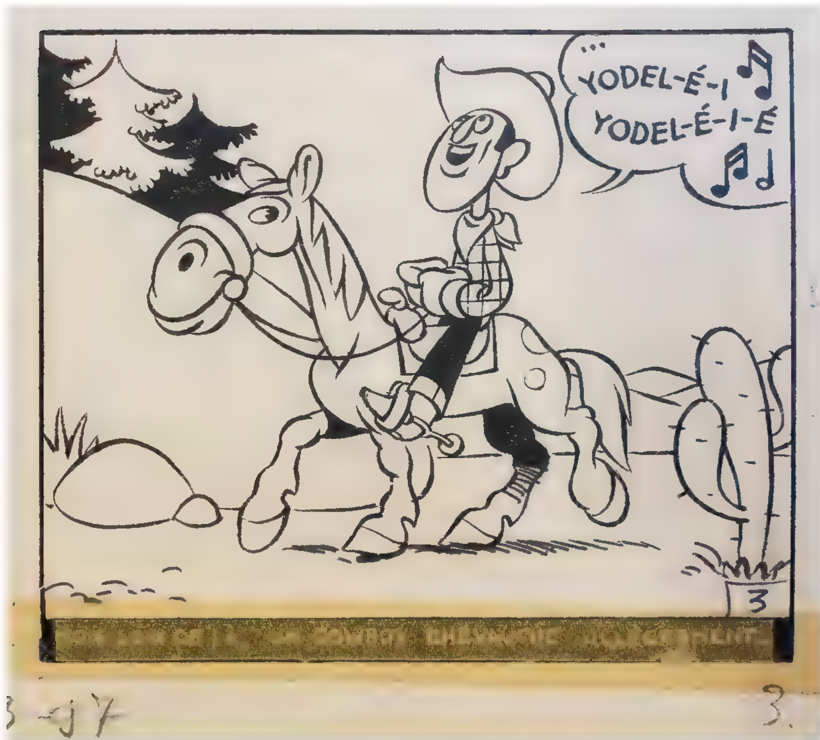


© M M Cole Publishing

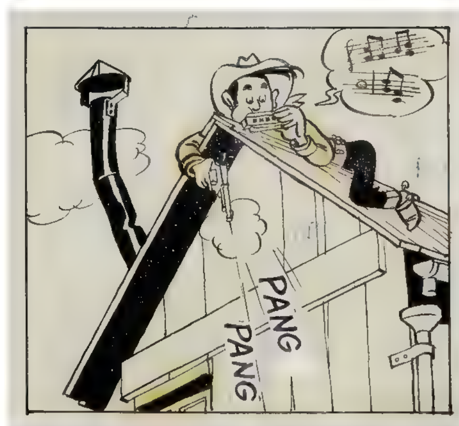
* Interview van de auteur met Jean-Paul Tibéri, *La Bande dessinée et le cinéma*, Regards, 1981

Arizona 1880 1946
Detail van plaat 3

Het allereerste optreden van Lucky Luke, getekend in de eerste maanden van 1946
De cowboy zingt en jodelt, net zoals zijn voorbeelden van toen.



Pagina links
Gene Autry, die speelt en zingt in wel honderd films, was een grote ster.
Hij werd een van de rijkste mannen van de Verenigde Staten. Dit is een bundel uit 1932 van zijn teksten en de bladmuziek van zijn songs.

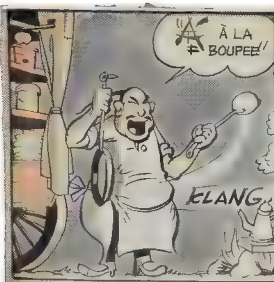


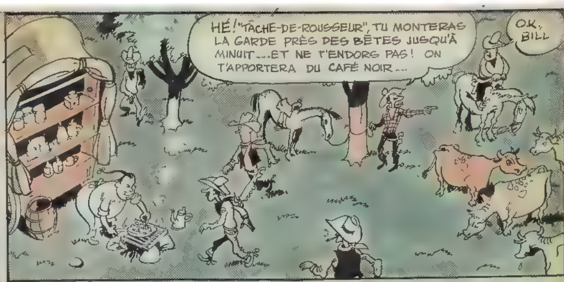
Desperado City 1948
Detail van plaat 11

In *Arizona 1880* staat de beroemde knokpartij tussen Big Belly en Lucky Luke. Het veroorzaakt aanzienlijke schade in de saloon en onderbreekt ruw een man die *I Love the Prairie Moon, I Love the Prairie Stars* zingt. De herkomst van dit liedje is nooit achterhaald. Misschien heeft Morris het wel zelf bedacht. Maar het herinnert aan de bekendste zingende cowboys. In 1938 speelde Gene Autry in een film die *Prairie Moon* heette. Daarin komt, tussen twee liedjes door, een zweepnummer voor dat een schaduw vooruitwerpt naar de toekomstige hoogstandjes van Hank in *De postkoets*. Er bestaat ook een ballad, getiteld *Roll Along, Prairie Moon* (Ted Fio Rito/Harry McPherson/Albert Von Tilzer), die door Roy Rogers werd gezongen, in *King of the Cowboys* (Joseph Kane, 1943). In *Dick Diggers goudmijn*, het verhaal dat in de zomer van 1947 verscheen in het weekblad *Spirou/Robbedoes*, wordt ook veel gezongen. Op plaat 13 zwaait Big Belly lallend met een kroes rum en zingt *You and Me, Little Brown Jug*, een drinklied dat in 1869 werd geschreven door Joseph Winner. Sheriff Roy Rogers zingt het ook in *Jeepers Creepers* (Frank McDonald, 1939). *Git Along, Little Doggies* is een folk ballad die John Lomax in 1910 opnam in zijn *Cowboy Songs and Other Frontier Ballads*. Lucky Luke zingt het als hij aan het einde van *De dubbelganger van Lucky Luke* (1947) bij maanlicht een geboeide bende boeven voortdrijft. Deze song werd door talloze artiesten vertolkt en leende in 1937 zijn titel aan een film van Gene Autry. Hij wordt ook prachtig gezongen door Roy Rogers in *West of the Badlands* (Joseph Kane, 1940).

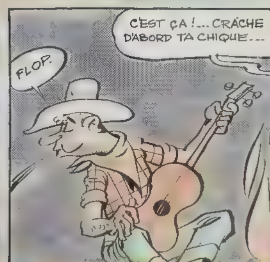
De goudrush naar Buffalo Creek (het derde verhaal uit het album *Rodeo*) verscheen in *Spirou/Robbedoes* in 1949. Dat jaar was het precies een eeuw geleden dat in Amerika de goldrush had plaatsgevonden. *Lucky Luke* verwijst er in dit verhaal nadrukkelijk naar. Opgesloten en vergeten in zijn rondhouten cel zingt hij *Home on the Range*, terwijl hij zichzelf begeleidt op de gitaar. Dit traditionele westernlied uit het begin van de jaren 1870 was twee jaar daarvoor het officiële volkslied van Kansas geworden. Het werd gezongen door aangever Roscoe Ates, alias Soapy Jones, in *Colorado Serenade* uit 1946. De grote ster uit deze film was Eddie Dean, een van de in die tijd zo populaire zingende cowboys. Roscoe en Eddie draaiden in datzelfde jaar samen wel vier westerns.

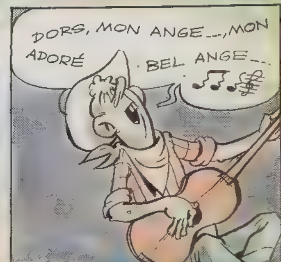
Als Lucky Luke in *De lasso knalt!* de veekraal nadert waar hij werk hoopt te vinden, neuriet hij *When It's Springtime in the Rockies*, een liedje uit het Westen dat werd gecomponeerd in 1929. Het leverde ook de titel voor de westernfilm *Springtime in the Rockies* (Joseph Kane, 1937), waarin Gene Autry dit nummer zingt – en nog vele andere. Het plot draait om de ingebakken haat van de koeienfokkers tegen de schaapskuddes en hun eigenaren. In het begin van *Alarm in Tumbleweed* (1952), waarin Pat Poker voor de tweede keer zijn opwachting maakt, wordt daar duidelijk naar verwezen.

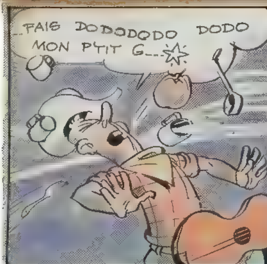


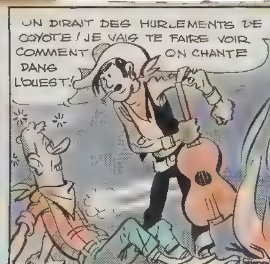


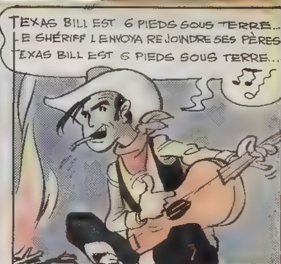


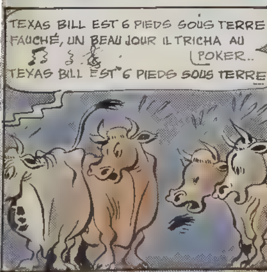














De lasso knalt! 1950
Plaat 6

Echte cowboys zongen 's nachts soms om de dieren rustig te maken. In plaats daarvan zaait Lucky Luke paniek onder de koeien

De knipogen naar de zingende cowboycultuur lijken rond het tiende album af te nemen. Intussen is de western veranderd en Morris weet er nu veel meer van. In een interview uit april 1974 voor het Franse televisieprogramma *Cinéma en herbe* kijkt de auteur enigszins kritisch terug op die periode: "Het was geen goede tijd voor de western […] Het was trouwens tamelijk lachwekkend. Iemand achtervolgen met zo'n enorme gitaar om je nek!" Maar de eerste *Lucky Lukes* komen nog uit hetzelfde muzikale bad waarin ook de westernliefhebber van de jaren 30 gedompeld is, en de twee onontkoombare westerngrootheden zijn een duidelijke inspiratie.

Dit beknopte overzicht is echter niet compleet zonder het aller bekendste lied te vermelden. *I'm a Poor Lonesome Cowboy* dook voor het eerst op in 1949, aan het eind van *Lucky Luke tegen Caesar Sigaret*. Dit beroemde refrein komt van een folk ballad die nog vermeld staat in de bundeling *Cowboy Songs*. Het is ook belangrijk om aan te stippen welke rol Gary Cooper hierin speelt. Zijn lange lijf en nonchalante manier van sigaretten rollen hebben Morris geholpen om zijn personage uit te werken (in het begin rookt Lucky Luke niet en is hij eerder gedrongen en bol). Maar er is meer: aan het eind van *Along Came Jones*, een komische western van Stuart Heisler, zingt Cooper "I'm a poor lonesome cowboy, I ain't got no home". In de Verenigde Staten kwam de film uit in 1945, maar Morris kon hem in Brussel pas in 1947 gaan zien. Gary Cooper speelt een dappere kerel die, waarschijnlijk omdat hij altijd zingt, Melody wordt genoemd. Hij wordt door de inwoners van een kleine stad verward met een gezochte desperado. Dat is ook precies het uitgangspunt van *De dubbelganger van Lucky Luke*, het derde avontuur van Lucky Luke, dat tussen december 1947 tot mei 1948 in het weekblad *Spirou/Robbedoes* verscheen. Het is later opgenomen in album nr. 1, *Dick Diggers goudmijn*. De humor van bepaalde filmscènes zal de lezers van *Lucky Luke* ook bekend voorkomen. Bijvoorbeeld de scène waarin Melody een blikje conserven komt kopen bij een bevende kruidenier, die zodra Melody binnenkomt zijn handen omhoogsteekt. Net nadat hij zijn eenzaamheid heeft bezongen, wordt Gary 'Melody' trouwens vrijgelaten en gaat op advies van zijn vriend terug naar Loretta Young. De film eindigt dus niet met een eenzame cowboy die de ondergaande zon tegemoet rijdt, maar met een innige kus ■

I ain't got no father [3 x]
To buy the clothes I wear.
I'm poor lonesome cowboy [3 x]
And a long way from home
I ain't got no mother [3 x]
To mend the clothes I wear.
I ain't got no sister [3 x]
To go and play with me
I ain't got no brother [3 x]
To ride the range with me.
I ain't got no sweetheart [3 x]
To sit and talk to me.

De rechter - 1958
Detail van plaat 44

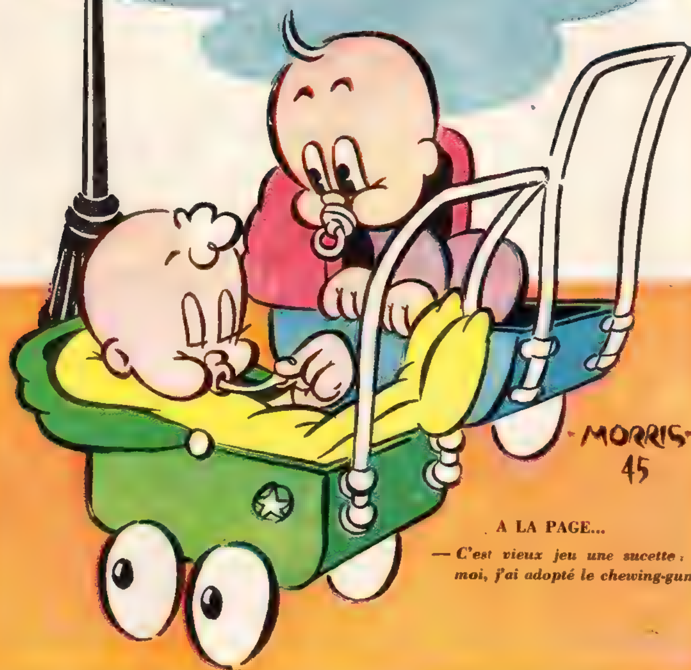
Het beroemde laatste vakje, waarin de held naar rechts wegrijdt terwijl hij "I'm a poor lonesome cowboy" zingt, krijgt geleidelijk vaste vorm. Vanaf het album De neven Dalton *(1957) wordt het een vast, terugkerend element.*


I'M A POOR LONESOME COWBOY...
FIN
-MORRIS-
566

Le Moustique

Morris is haast de enige tekenaar in de Europese stripgeschiedenis die nagenoeg zijn hele carrière – vijfenvijftig jaar en zeventig albums – dezelfde reeks heeft gemaakt, met dezelfde personages, in hetzelfde universum. Wie zijn biografie aandachtig leest, ontdekt echter dat hij aan het begin van zijn carrière ook tekeningen heeft gemaakt die niets te maken hadden met *Lucky Luke* en westerns. We weten bijvoorbeeld dat hij tijdens zijn langdurige verblijf in de Verenigde Staten in 1954 een kinderboekje heeft gemaakt. Het heette *Puffy Plays Baseball* en hij publiceerde het onder zijn officiële naam, Maurice De Bevere. In diezelfde periode zou hij anoniem hand- en spandiensten hebben verleend aan de tekenaars die verhalen maakten voor EC Comics. Er bestaat ook geen complete lijst van kleurencovers en zwart-witillustraties die Morris in de jaren vijftig leverde aan de vrouwenbladen *Lectures d'aujourd'hui* en *Bonnes Soirées*. Deze covers getuigen van een 'klassieke' virtuositeit die nogal lijkt op de stijl van zijn tijdgenoot, de Franse meester Raymond Poïvet. Morris maakte ook zwart-witillustraties in de stijl van de Amerikaanse tekenaars met wie hij toen omging. Het zou de moeite waard zijn om deze tekeningen, die in *Spirou/Robbedoes* de afleveringen van de prachtige kinderverhalen van Paul Berna illustreerden, onder het stof vandaan te halen. Hetzelfde geldt voor *Du raisiné sur les bafouilles* (1956), het detectiveverhaal dat Goscinny voor de grap schreef als 'stijloefening'. Hij parodieerde er met verve modeschrijvers uit die tijd mee, zoals Auguste Le Breton en Albert Simonin. Ten slotte mag ook 'Morris de sporttekenaar' niet ongenoemd blijven. In de jaren vijftig illustreerde hij meerdere zomers lang in de Vlaamse krant *Het Laatste Nieuws* elke dag de etappes van de Tour de France. Hij ontplooide daar zijn talent als karikaturist door de kanjers van het peloton te vereeuwigen, zoals de jonge Jacques Anquetil, die toen aan het begin van zijn carrière stond.

Maar de oudste en – naast *Lucky Luke* – vruchtbaarste samenwerking is die tussen Morris en het weekblad *Le Moustique*. Dit weekblad was het eerste belangrijke uitstapje van Uitgeverij Dupuis – aanvankelijk gespecialiseerd als drukkerij – naar de bladenmarkt, vóór de lancering in 1938 van *Spirou/Robbedoes*. *Le Moustique* was een gezinsblad met artikelen, foto's en humorpagina's. Heel lang was het een belangrijke bron van inkomsten voor tekenaars. Jijé, Franquin, Peyo en Tillieux (die er zijn serie *Caesar en Josientje* in publiceerde) waren in de naoorlogse jaren vaste medewerkers. Om wat bij te verdienen werkt Morris al vanaf zijn eenentwintigste, in 1944, voor *Le Moustique*. Hij maakt honderden cartoons en levert tientallen kleurencovers. Voor Morris zijn al die klusjes een manier om met afwisselende stijlen en technieken 'zijn toonladders te studeren'. De ontwikkeling van zijn cartoons in *Le Moustique* is wat dit betreft veelzeggend. Hij begint met de ronde vormen van Disney maar evolueert langzaam naar een dunnere lijn. Zijn langdurige verblijf in Amerika is bepalend voor het rijpingsproces van zijn stijl. In de lijnvoering en in de humor die scherper en absurder wordt, is de invloed te bespeuren van enkele grote Amerikaanse tekenaars zoals de cartoonist Virgil Partch, alias VIP, de karikaturist Al Hirschfeld en natuurlijk de toen zo bloeiende school van *The New Yorker*. Nadat Morris enkele maanden terug is in Belgie, zet hij in 1956 elke samenwerking met *Le Moustique* stop om zich alleen nog maar aan zijn cowboy te kunnen wijden. Hij vindt waarschijnlijk dat hij al die klussen links en rechts niet meer nodig heeft. In René Goscinny heeft hij immers zijn alter ego gevonden. Samen met hem en op het toppunt van zijn kunnen, zal hij *Lucky Luke* tot een toppunt van humor en grafisch meesterschap maken. ▪



– Spenen zijn niet meer in de mode.
Ik ben overgestapt op kauwgom.

Le Moustique nr. 33, 28 oktober 1945

De eerste cover van Le Moustique, getekend door Morris.



Hij is net aangekomen in het Westen

***Le Moustique* nr. 1221,** 19 juni 1949



Geen beweging in te krijgen, Bill. Hij wil dat z'n stand-in deze scène doet.

***Le Moustique* nr. 1264,** 16 april 1950

Jijé, de meester

« Zoals vele anderen in het vak ben ik Jijé enorm veel verschuldigd. De tijd die ik met hem heb doorgebracht heeft me meer geleerd dan welke kunstacademie dan ook had kunnen doen. De trefzekerheid van zijn stijl heeft me de ogen geopend. Als ik nu ergens onzeker over ben, als ik met artistieke of algemeen menselijke vragen zit, probeer ik nog steeds te bedenken wat Jijé ervan gevonden zou hebben. Want ik besef dat hij, in weerwil van zijn reputatie van vreemde vogel, enorm veel gezond verstand bezat. » Morris*

Hij moest zelf niets hebben van die titel, maar voor de nieuwe generatie die Franquin, Will en Morris vertegenwoordigden, was Jijé wel degelijk een mentor. Hoewel hij de groentjes regelmatig helpt door schetsen voor ze te maken als ze in tijdnood zitten of als ze op een probleem stoten, laat hij in 1973 in het tijdschrift *Haga* bescheiden weten: "Ik heb eigenlijk ternauwernood een directe invloed gehad, behalve op Franquin, Will en een klein beetje op Morris. Maar allemaal hebben ze hun anekdotes over de dagelijkse discussies met deze oude dwaas. We hebben samen schetsen gemaakt tot we erbij neervielen. We hebben elkaar beïnvloed door in dezelfde optiek te tekenen, te leven en te oefenen." Hoe het ook zij, Jijés invloed drukt vooral zijn stempel op de stijl van Morris tijdens de Mexicaanse reis van de tekenaars. Franquin daarentegen lijkt zich er een beetje van te bevrijden. Een groot deel van de experimenten en de afwisseling van stijlen die tussen 1947 en 1949 op de pagina's van *Lucky Luke* en in *Spirou/Robbedoes* te zien zijn, is waarschijnlijk het resultaat van hun gedachtewisselingen en hun discussies.

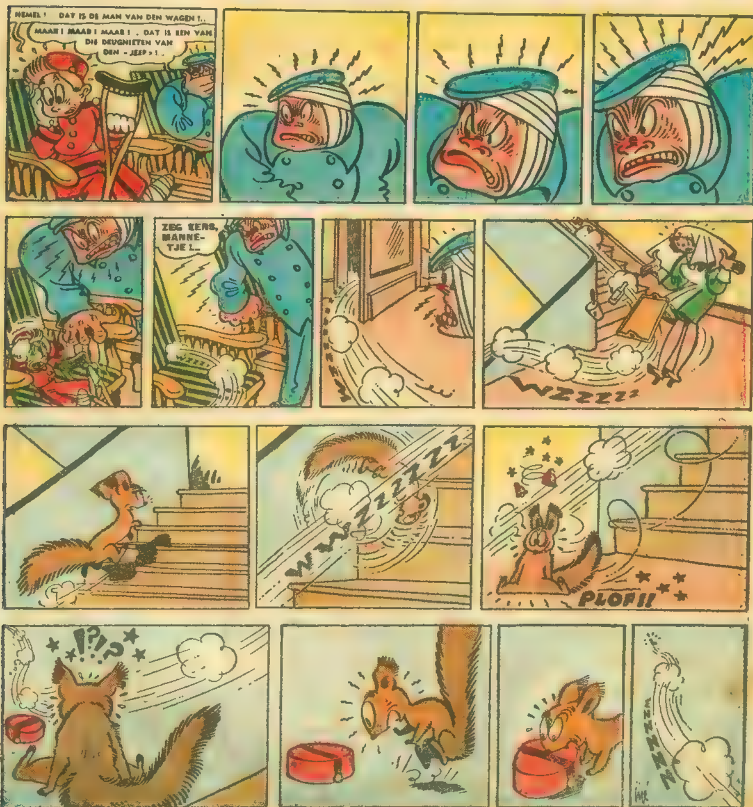
De stijlen van de drie tekenaars lijken op dat moment trouwens zo op elkaar dat het soms haast onmogelijk is om ze van elkaar te onderscheiden. Vanaf *Rodeo* in 1948, op het kruispunt van deze eerste overgang, verliest Lucky Luke zijn vooruitstekende kin. Zijn bouw wordt langer en smaller, en de mooie ronde lijnen verdwijnen. De pagina's worden bevolkt door figuranten die net zo goed door Franquin of Jijé getekend zouden kunnen zijn. Verhaaltechnisch spreidt Morris de actie gaandeweg steeds minder over verschillende vakjes uit. Hij omarmt een soberder – en volgens Jijé beter bij de strip passende – verteltechniek van één enkele handeling per vakje. Al snel blijft Morris als enige achter op Amerikaanse bodem: Franquin en het gezin Gillain gaan terug naar Europa. Nieuwe ontmoetingen doen hem nieuwe wegen inslaan. Toch zal hij zijn hele carrière lang trouw blijven aan Jijé: met zin voor experimenteren, het wafelijzermodel van vier stroken met drie vakjes, een verhaal verdeeld in hoogtepunten, met waar mogelijk één gebaar of actie per vakje. ■

De goudrush naar Buffalo Creek 1949
Detail van plaat 3

Jijés invloed verspreidt zich in die tijd onder zijn jonge leerlingen. Dat levert een stijl op die al snel kenmerkend wordt voor Uitgeverij Dupuis. Morris vermengt tekenstijlen en breidt de lessen van Jijé uit met elementen die hij heeft overgehouden aan zijn tekenfilmtijd.

* Morris in gesprek met Franklin Dehousse en Guy Goetgebuer, *Vous avez dit BD... Jijé*, Uitgeverij Dupuis, 1983.

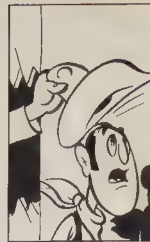

PALACE SALOON
ON DIT QUE C'ES
UN NOUVEL
ELDORADO !!...

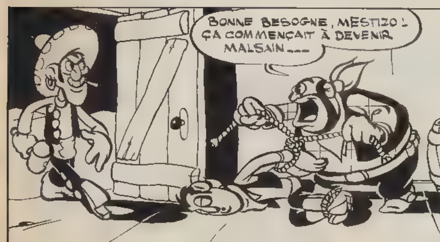


Jijé
Kwabbernoot koopt een Jeep - 1946
Plaat 19, *Robbedoes* nr. 306, 28 februari 1946

Jijé deelt een scène in verschillende vakjes in op een manier die Morris zal inspireren voor een komisch tafereel in Arizona 1880. De auteur van Lucky Luke deelt de actie in die tijd veel ritmischer in dan zijn vakbroeders. Beïnvloed als hij is door de tekenfilm, waagt hij zich aan een strook van vijf vakjes



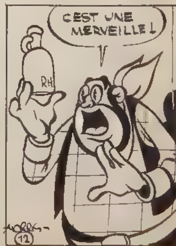










Dick Diggers goudmijn 1947
Plaat 12



The American Dream

« Morris is een onwaarschijnlijke 'missing link' tussen de Homo dessinatus belgicus en de Homo americanus comicus… Bij mijn weten is hij de eerste en enige Europeaan die na de oorlog naar de States ging om er in een studio te werken en zo van de comicstekenaars daar te leren. Toen hij vijf jaar later terugkeerde, heeft hij zijn bijzondere, onnavolgbare tekenstijl hier ingang kunnen doen vinden. » Yann*

Morris is vierentwintig jaar oud als hij Europa verwisselt voor het Amerika dat hem inspireert en waarvan hij al droomt sinds hij een kleine jongen was. Hij gaat er eerst samen met Franquin en de familie Gillain naartoe; daarna, van 1949 tot 1955, alleen, naar New York. Francine De Bevere, de weduwe van de auteur, vertelt dat Morris er "vanaf het begin en dankzij de strip zeker van was dat hij op een dag naar de Far West zou gaan. Hij wilde documentatiemateriaal verzamelen, de landschappen van het Westen met eigen ogen zien en zich onderdompelen in de sfeer van de westerns. Hij zou er hoe dan ook naartoe zijn gegaan. Hij heeft nooit ernstig overwogen om er zich te vestigen, maar hij was benieuwd naar hun manier van werken en hoe ze tegenover hun beroep stonden."

De Mexicaanse reis van 1948-1949 heeft heel wat sterke verhalen opgeleverd en draagt rijkelijk bij aan de legendevorming rond de geschiedenis van de Franco-Belgische strip. Maar toen Franquin naar België terugkeerde en ook de familie Gillain, die enige tijd in Connecticut woonde, besloot Europa weer op te zoeken, bleef Morris alleen achter. Hoewel het niet zijn bedoeling was om zich blijvend in Amerika te vestigen, woonde hij toch nog zes jaar in New York. Daar maakt hij kennis met René Goscinny en de oprichters van *Mad Magazine*. Om in zijn levensonderhoud te voorzien, inkt hij aan de lopende band strippagina's voor een Noord-Amerikaanse uitgever waarvan hij de identiteit nooit onthulde. Artistiek gezien vond hij dit werk daarvoor niet interessant genoeg. Daarnaast blijft hij zijn bibliotheek vullen met boeken over de geschiedenis van de Verenigde Staten en stuurt hij platen van *Lucky Luke* naar Marcinelle. Hij illustreert ook een boekje voor kinderen, getiteld *Puffy Plays Baseball* (Cross Publication, 1954), maar daar blijft het bij. Francine De Bevere bevestigt dit: "Morris heeft in Amerika nooit zelf naar werk gezocht. Hij werd benaderd door een uitgever die hem vroeg of hij een boekje voor de allerkleinsten wilde tekenen." Morris geeft de absolute voorrang aan *Lucky Luke*. Sommige platen tekent hij recto verso om te bezuinigen op papier en verzendkosten naar België. Lucky Luke verandert zienderogen. De korte periode van afzondering die zo richtinggevend is geweest voor de carrière van Morris, verandert onherroepelijk hemzelf en zijn oeuvre. ■

Morris, Franquin en drie kinderen van Jijé in Californië - 1948

* Interview met Didier Pasamonik, *Lucky Luke, les dessous d'une création*, éditions Atlas, 2010-2012.



Voor zover bekend de enige foto van Jijé, Morris en Franquin in Mexico

Over de legendarische reis van de drie striptekenaars naar de Nieuwe Wereld doen heel wat onbetrouwbare en onbevestigde verhalen de ronde. Hun droom was om animator te worden bij de tekenfilmstudio van Walt Disney. Al is zelfs dat niet zeker, gezien het aantal tegenstrijdige verhalen dat erover wordt verteld. Periodes van geldnood, strippagina's die per post werden verstuurd, met drank overgoten feesten aan de Mexicaanse grens, de gesloten deuren van de Hollywoodstudio's ... Ook hier, in dit Wild Westverhaal, dringt de Fordiaans-filosofische vraag zich weer op: "Wat moet je afdrukken, het echte verhaal of de legende?" Het antwoord ligt niet voor de hand, maar het Amerikaanse avontuur verandert bij de drie mannen voorgoed hun opvattingen over strips, hoe je ze maakt en wat de codes zijn. Morris, die langer blijft dan zijn twee vrienden, brengt uiteindelijk een unieke striptaal mee naar huis: een kruising tussen, enerzijds, de code van de Franco-Belgische strip die hij had geleerd van Jijé, en anderzijds die van de Amerikaanse comics die hij grondig had bestudeerd en uitgediept bij de oprichters van Mad Magazine.

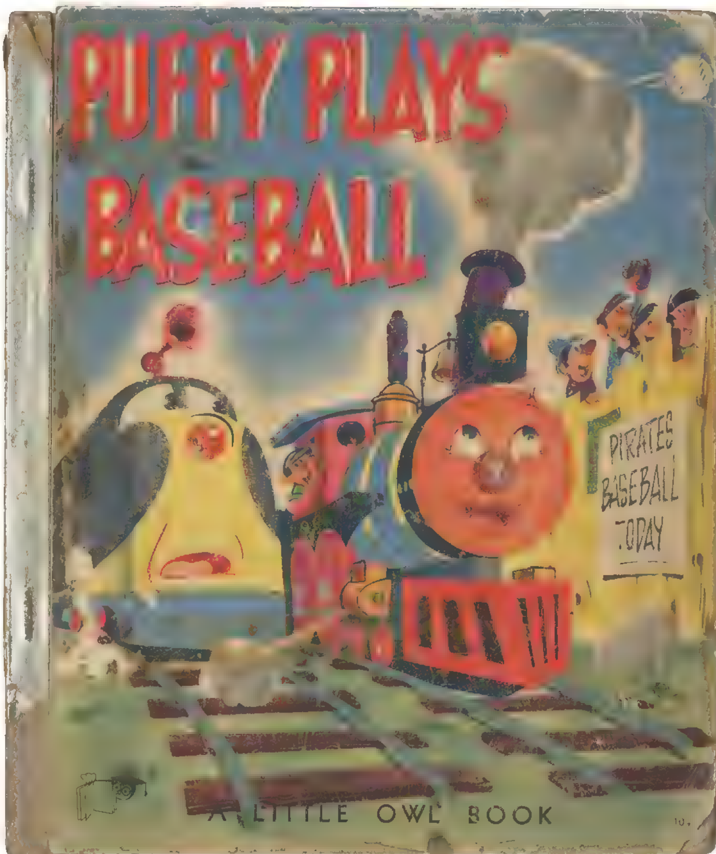
Rechts
De achterkant van een plaat die Morris uit Tijuana (Mexico) naar zijn uitgever in België stuurde - 1948

VIA AIR MAIL

from m. de Bevere
P.O.B 353 Caliente Hotel
TIJUANA (B C)
(MEXICO)

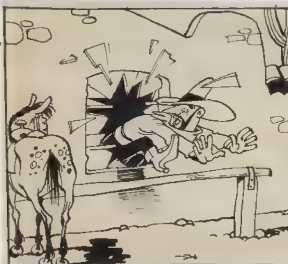
EDITIONS "DUPUIS
41 rue Destrée "
MARCINELLE-CHARLEROI
(BELGIUM)

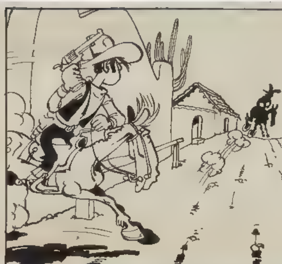
Puffy Plays Baseball
van Morris en Mary Taylor, Cross Publications - 1954



Rechts
Lucky Luke tegen Caesar Sigaret - 1949
Plaat 5

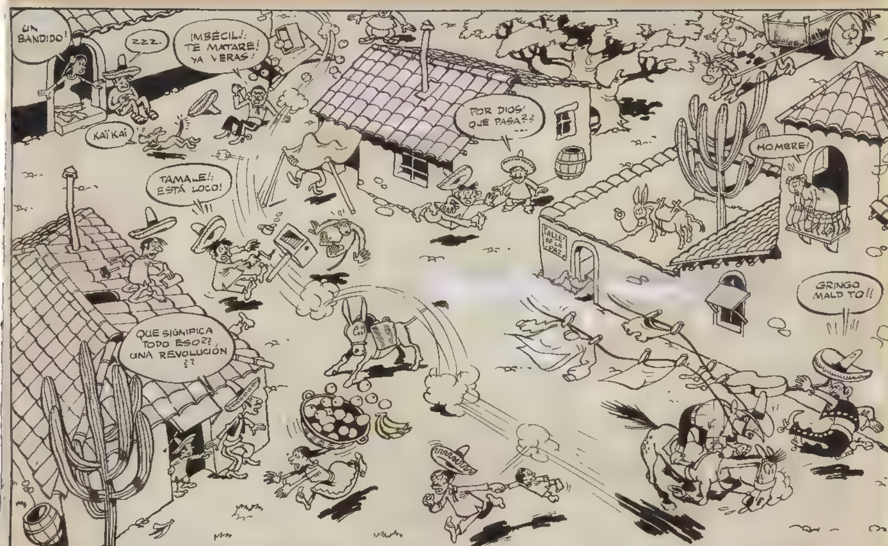
Enkele maanden na zijn aankomst in Mexico gebruikt Morris die omgeving al in zijn decors



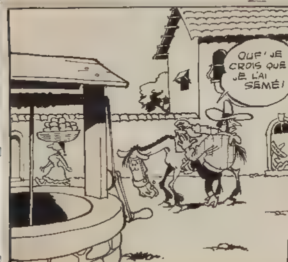


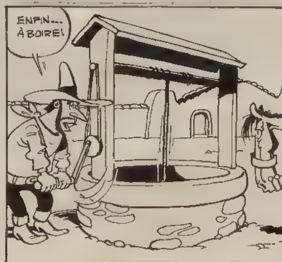


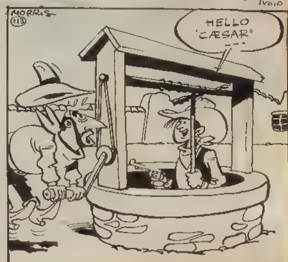
LL 113 A



LL 113 B





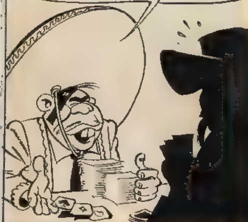


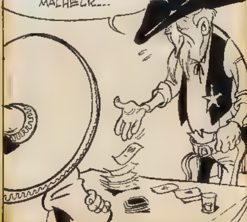
LL 113 C

Lucky LUKE

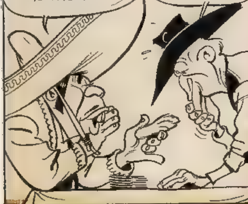
ALERTE AUX PIEDS-BLEUS !

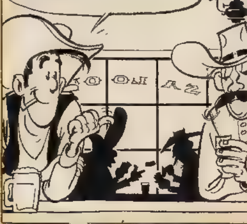










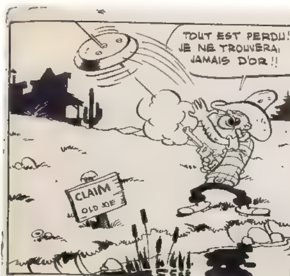








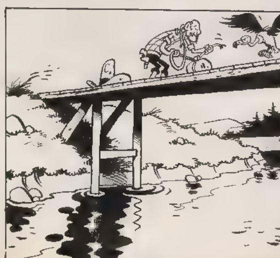
Blauwvoeten op het oorlogspad 1956
Plaat 1



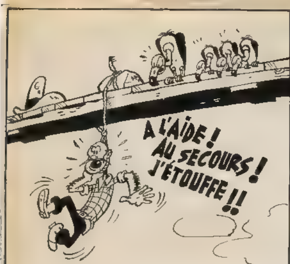


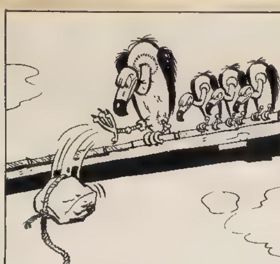


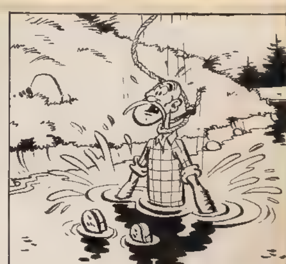


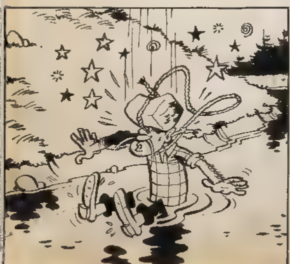


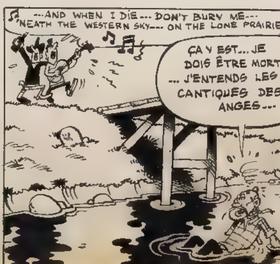










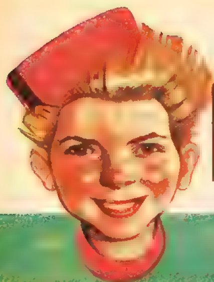




De goudrush naar Buffalo Creek - 1949
Plaat met nummer 105
(niet gepubliceerd)

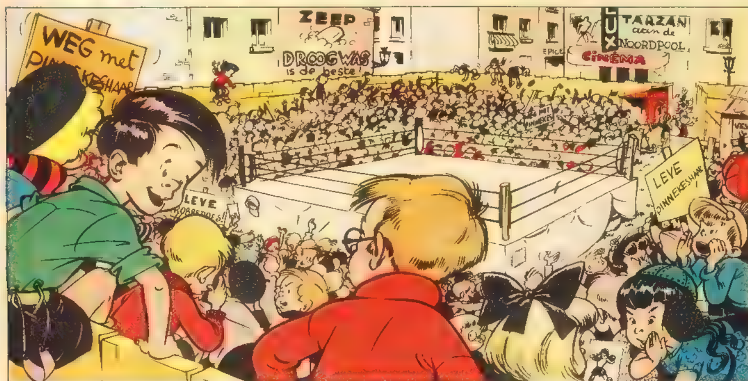
Om op de verzendkosten te besparen, gebruikt Morris soms ook de achterkant van zijn platen. Deze plaat, genummerd '105', is getekend op de achterkant van plaat 15 van het verhaal (genummerd '104') en werd nooit afgedrukt in Spirou/Robbedoes. De fout valt misschien te verklaren door het feit dat deze plaat geen enkel verband heeft met het vervolg, noch met voorgaande van het verhaal

WEEKBLAD

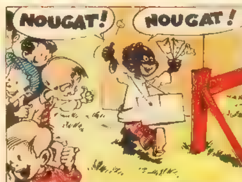


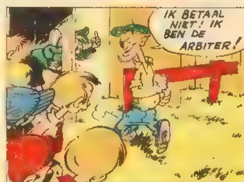
ROBBEDOES

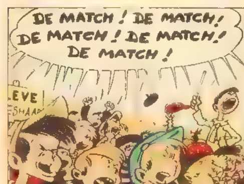
10e JAARGANG. — Nr. 451.



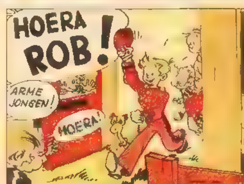












Franquin
Robbedoes, bokser 1948
Robbedoes nr. 451, 18 november 1948

Wat Franquin nog niet eerder heeft gedaan, doet hij nu hier. In verschillende verhalen die hij maakt in de Verenigde Staten en Mexico tekent hij vakken van een halve plaat. In november 1948 gebruikt hij de halve plaat om de boksscène te openen in het verhaal Robbedoes, bokser *(uit* 4 avonturen van Robbedoes en Kwabbernoot, *het eerste album van de Robbedoes-reeks). Het vak dient ook bij Franquin als 'establishing shot', maar het heeft niet het vogelperspectief dat de platen van Morris kenmerkt. Enkele weken later gebruikt Franquin het weer, voor een scène waarin een paard op hol slaat, en in 1951 nog twee keer, tijdens de autorace in* Robbedoes en de erfgenamen.

De Mexicaanse wedijver tussen Morris en Franquin

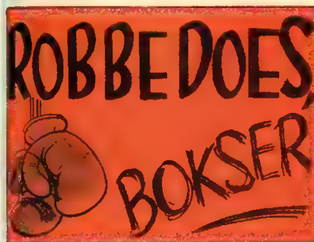
« Wat Franquin betreft, moet ik ineens denken aan wat Nastase over Björn Borg zei: "Wij spelen tennis, maar hij doet iets anders." Wij tekenden, maar Franquin deed iets heel anders. » Morris*

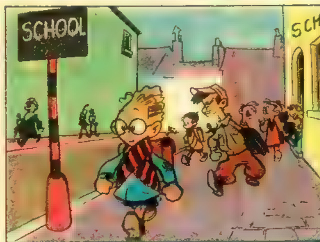
Franquin en Morris moeten hun animatordroom opbergen, maar tussen 1946 en 1949 bekwamen ze zich gezamenlijk als striptekenaar. Ze zijn vrienden en hebben dezelfde intellectuele bagage. Onder leiding van meester Jijé bewandelen ze dezelfde paden. Toch zullen hun carrières en hun stijlen uiteindelijk uiteengaan. Het is heel boeiend om hun producties te vergelijken uit de periode waarin ze nog samen naar hun vorm zochten. Je ziet meteen hun sterktes en hun zwaktes. Morris betaalt op een zekere manier de prijs voor het feit dat hij zo moeilijk loskomt van de codes van de tekenfilm. Enscenering en beweging beheerst hij daarentegen wel al meteen. Zijn liefde voor wervelende actie, de accuraatheid van zijn beeldreeksen, zijn voorkeur voor grote vakken en ongelijkmatige pagina-indelingen geven een vaart die de strips van zijn collega en vriend niet hebben. Anderzijds belemmert dit alles hem wel om uitgebreidere scenario's uit te werken en zijn tekeningen in een beperkter kader onder te brengen. Franquin onderwerpt zich braaf aan het stramien van het wafelijzer, aan het opgelegde formaat van de vakjes en hij maakt al veel verhalen van vijf stroken. Hij ontwikkelt een tekenstijl die uiterst complex is en ontzettend veel vertelt. Zijn scenario's zijn zeer gelaagd. De vergelijking wijst al snel uit dat Morris bij uitstek een tekenaar is van personages, van iconen, wat hij doet met duidelijk omlijnde figuren en gebaren. Franquin ontpopt zich als een maker van plots met veel verwikkelingen. Hij laat zijn personages een interactie aangaan met de decors waarin hij hen plaatst. Niettemin blijven de twee mannen elkaar helpen. Ze ontwikkelen zich door dingen van elkaar over te nemen. Ze drinken uit dezelfde bronnen. Ze hebben een volmaakte verstandhouding en ze pingpongen met elkaar aan de hand van hun creaties. Gedurende hun verblijf in Mexico kiest Morris definitief zijn syntaxis van realistische, onnadrukkelijke gebaren. Franquin daarentegen probeert zoveel mogelijk dynamiek in zijn tekeningen te leggen met zwaar overdreven bewegingen, met aangezette lijnen en een overvloed aan actielijntjes en klanknabootsingen. De beide tekenaars lijken er een wedstrijd van te maken en de onderwerpen stuiteren heen en weer tussen *Robbedoes* en *Lucky Luke*. Franquin hoeft maar een verhaal over boksen te maken en Morris gaat de uitdaging aan. Enkele jaren later gebruikt hij het thema en de bijbehorende boksgebaren op zijn eigen manier. (De twee tekenaars boksen trouwens bij Jijé thuis af en toe ook echt.) Omdat Morris zo goed paarden tekent, maakt Franquin voor de grap de parodie *Robbedoes te paard*. Daarin nemen een realistisch, echt paard en een 'franquinse' (en dus mallotige) knol het tegen elkaar op.

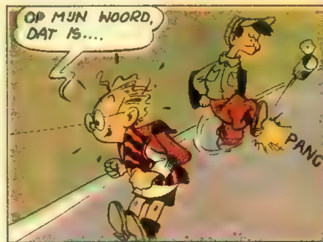
* *L'Univers de Morris*, Philippe Mellot, Dargaud, 1988

Wanneer Franquin teruggaat naar zijn verloofde in België en Morris achterlaat voor de poorten van New York, komen er natuurlijk barsten in hun gemeenschappelijke artistieke fundament. Al gooit Franquin, nog maar net terug in België, in *De zwarte hoeden* voor het eerst zijn pagina-indeling om. Dit verhaal is een verrassend uitstapje naar de western dat – ten onrechte – gezien kan worden als een herinterpretatie of zelfs een 'overname' van *Arizona 1880* en de codes van de strips van Floyd Gottfredson. Maar de wederzijdse beïnvloeding verwatert gaandeweg. Al snel zie je Franquins ongebreidelde artistieke rijkdom en vindingrijkheid tot bloei komen. Zijn werk bruist van energie en dynamiek en onderscheidt zich door mooie schetsen en liefdevol inktwerk. Bij Morris wordt het streven naar soberheid, doelmatig inktwerk en het ontbreken van effectbejag de regel. De springerige nervositeit van de Marsupilami krijgt een repliek met de nuchtere laksheid van Rataplan. De krachtige, door stekelige onomatopeeën bekroonde curves die overal waar Robbedoes gaat of staat te zien zijn, vormen een antwoord op de bescheiden stippellijntjes waarop de kogels uit Lucky Lukes revolver vliegen. Ondanks hun gemeenschappelijke leerschool zien de twee jonge tekenaars hun stijlen uiteengroeien en hun werk tot rijpheid komen. ■

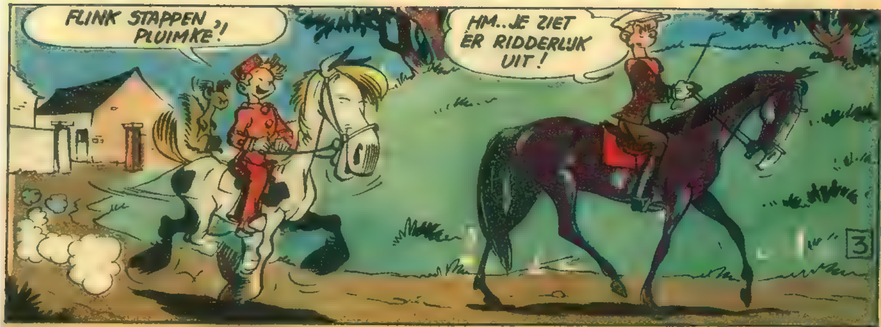
Franquin
Robbedoes, bokser - 1948
Detail van plaat 1, *Robbedoes* nr. 439, 26 1948







Jijé, Franquin en Morris zijn nog maar net in de Verenigde Staten gearriveerd of de publicatie van Robbedoes, bokser begint Dit avontuur laat goed zien hoe groot de verstandhouding én de competitie tussen Morris en Franquin zijn. Ze delen bijvoorbeeld al jaren een interesse in boksen Franquin, die zich doorgaans niet bezondigt aan karikaturen, brengt in het eerste vakje al hulde aan zijn vriend Morris, die op zijn beurt vanaf de eerste Lucky Luke-pagina's zijn vakbroeders karikaturiseert



Franquin
Robbedoes te paard - 1949
Detail van plaat 3, *Robbedoes* nr. 467, 10 maart 1949

"Dat komt omdat Morris en ik samenwoonden. En hij tekent zulke mooie paarden dat ik dat ook wilde proberen. Hij had op foto's van Muybridge elke beweging van een paard in galop bestudeerd en daar maakte hij dan weer een spotprent van. Ik ging in draf. Net als het paard!"
André Franquin in een interview met Yvan Delporte, eerste band van de Franstalige integrale uitgave Spirou et Fantasio *éditions Rombaldi - 1985*



Franquin
De zwarte hoeden - 1950
Detail van plaat 7, Robbedoes nr. 522, 30 maart 1950

Als Franquin nog maar net terug is in België verschijnt De zwarte hoeden, *een western die het zoveelste bewijs is van de blijvende wederzijdse beïnvloeding tussen hem en Morris. Ondanks het feit dat ze dan elk al een tijdje hun eigen weg gaan.*

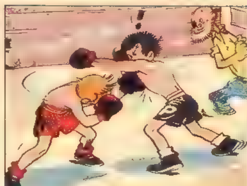
WEEKBLAD



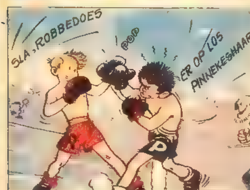
ROBBEDOES

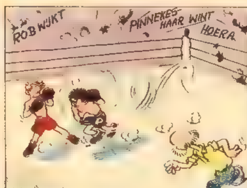
10e JAARGANG. — Nr. 453. —

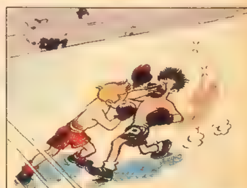


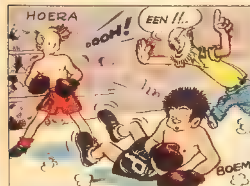




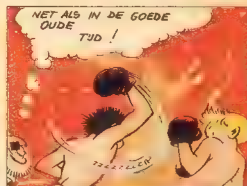




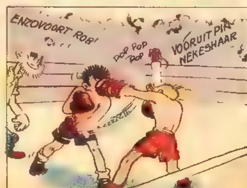


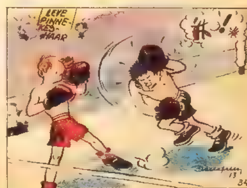












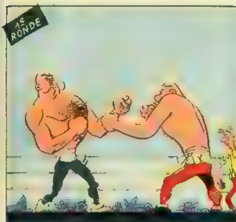
Franquin
Robbedoes, bokser - 1948
Plaat 12, *Robbedoes* nr. 453,
2 december 1948

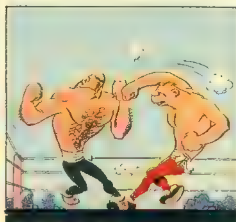
Harde knoesten
Plaat 15, *Robbedoes* nr. 542, 17 augustus 1950

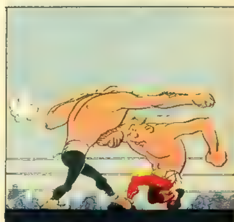
Een paar maanden nadat Franquin naar België terugkeert en hem achterlaat in New York, begint ook Morris aan een verhaal over bokswedstrijden. Deze plaat uit Harde knoesten *laat net als* Robbedoes, bokser *al zien welke artistieke wegen de twee jonge tekenaars zullen bewandelen en hoe hun artistieke signatuur eruit zal gaan zien. Franquin kiest voor energie, vitaliteit, en aarzelt niet om zo dicht mogelijk op het lichaam in te zoomen. Bij elk vakje wisselt hij van perspectief en invalshoek om een uitbundige, nerveuze beeldenreeks te krijgen. Morris werkt planmatiger. Hij streeft naar een zo groot mogelijke 'leesbaarheid' van de actie. Hij volgt de regels van de tekenfilm en kiest een eenvoudige verhaallijn, verteld vanuit een zo stabiel mogelijk standpunt. En dat doet hij met het flegma dat zo kenmerkend voor hem is. Tegenover de regen van klappen uit verschillende invalshoeken op de tweede strook van de* Robbedoes-*plaat staat de voorbeeldige regelmaat op de eerste strook van de* Lucky Luke-*plaat.*

LUCKY LUKE

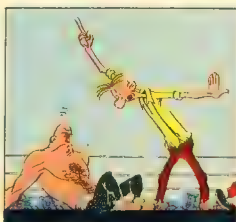
TERWIJL SIMON DE SLAGER ZICH LAAT VERSLAAN OM ROSITA TERUG TE WINNEN IS LUCKY HAAR OP HET SPOOR

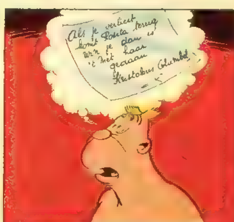


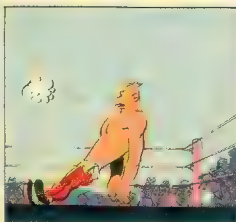


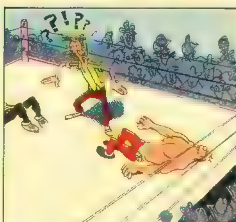








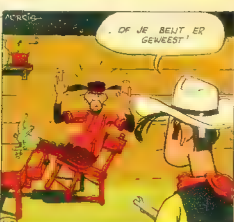


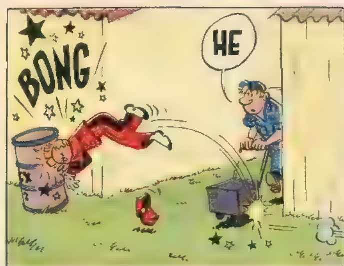


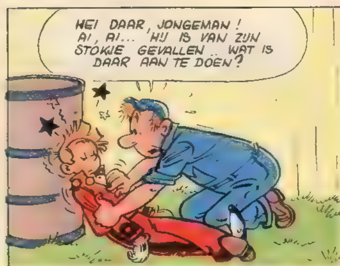




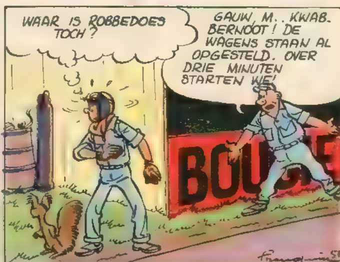


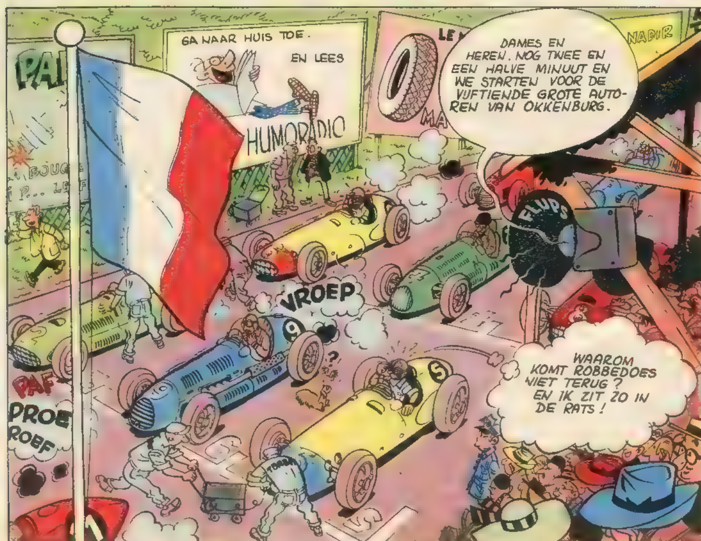








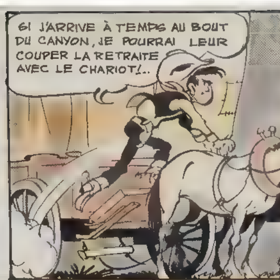




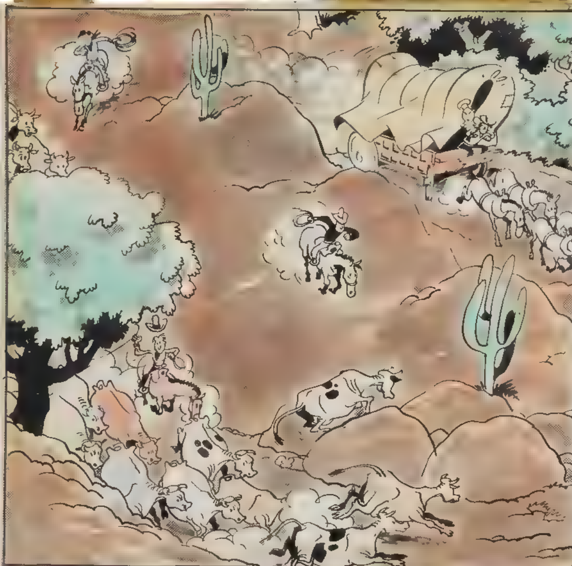
Franquin
Robbedoes en de erfgenamen - 1951
Plaat 32, *Robbedoes* nr. 608,
22 november 1951

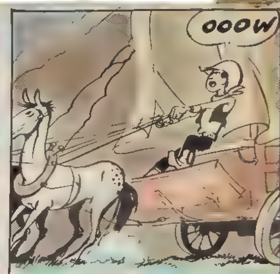
Vanaf Robbedoes en de erfgenamen probeert Franquin zich te ontdoen van het wafelijzer dat hem beklemt. Morris daarentegen werkt er juist graag mee, omdat het hem in staat stelt met de meetkundige indeling van de pagina te spelen. Het klopt dat Franquin de format van het 'halveplaatvak' en het Morris zo dierbare vogelperspectief omarmt, maar met mate. Franquin gebruikt deze vakken van een halve plaat maar sporadisch, en als hij het doet, is het om in een actiescène de afstand tussen twee personages of voorwerpen te laten zien. Als tijdens een duik een onderzeeboot wordt ontdekt, bijvoorbeeld, of wanneer een helikopter een auto beschiet.. Morris blijft zijn hele carrière lang 'establishing shots' tekenen, in vakken van een halve plaat en in vogelperspectief

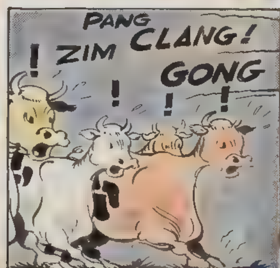








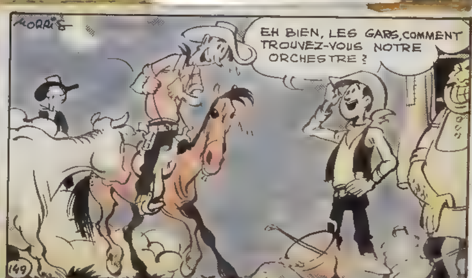




De lasso knalt! 1950
Plaat 7

In de Verenigde Staten zoekt Morris voortdurend naar trucs om te bezuinigen op de verzendkosten van zijn platen naar België. Hij had natuurlijk nog geen flauw vermoeden hoe waardevol ze ooit zouden worden. Hij haalde er van alles mee uit: hij vouwde ze op, plakte er postzegels op en schreef zelfs het adres op zijn originele platen. De plaat hiernaast had zo'n scherpe vouw dat de streep in de drukkerij nooit helemaal kon worden weggewerkt: zelfs in de hedendaagse albums is hij nog zichtbaar.







Op de achterste rij, van rechts naar links
Francine De Bevere en Morris, Rene Goscinny (met strikje) en, op de voorgrond, Harvey Kurtzman – New York, omstreeks 1951

De invloed van *Mad Magazine*

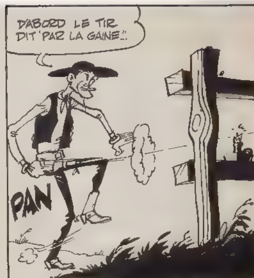
« In het begin was Lucky Luke gewoon een cowboy die ik grappig probeerde te maken, maar die ook nogal een vechtersbaas was. Hij is pas onder invloed van de eerste nummers van Mad Magazine, *waarvan ik de oprichting heb meegemaakt, voor de volle honderd procent een filmparodie geworden. »* Morris*

In New York ontmoet Morris René Goscinny, die hem voorstelt aan het toekomstige team van *MAD*. In dit satirische tijdschrift, dat eind 1952 werd gelanceerd, werd de hele naoorlogse populaire cultuur op de hak genomen: reclame, Hollywoodfilms, femmes fatales, superhelden, liefdesromannetjes… *MAD* werd opgericht door Harvey Kurtzman in opdracht van EC Comics. Het blad moest een tegenwicht vormen voor de doorsneepublicaties van deze uitgever: realistische verhalen over oorlog en andere gruwelen. In de eerste nummers van *MAD* zijn het nochtans tekenaars uit de realistische school die zich wagen aan karikatuur en spot. Onder hen zijn grootheden als Will Elder, Jack Davis, Wallace Wood en John Severin. Deze vier tekenaars vullen samen bijna helemaal de eerste twaalf nummers. En al brengen ze gewoonlijk avonturenverhalen in beeld, ze doen hun stinkende best om die stijl af te buigen naar het uitzinnig komische. Het kost hen ongeveer twee jaar om hun oude huid af te werpen. Morris, die voor zijn cowboy ook op zoek is naar de juiste stijl, heeft vermoedelijk een voorbeeld genomen aan dit artistieke viermanschap en hun worsteling met de stijl. Onder hun invloed zet Lucky Luke een gedaanteverwisseling in die in het album *Phil IJzerdraad* voltooid zal zijn. In hun boek *Morris, Franquin, Peyo et le dessin animé* verklaren Erwin Dejasse en Philippe Capart het als volgt: "Aan de overwegend visuele humor van in het begin, gekenmerkt door een uitbundige dynamiek ontleend aan de tekenfilm, wordt voortaan een tweede laag toegevoegd: de persiflage."

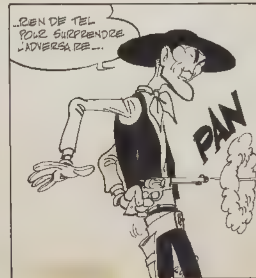
* Interview met Morris ter gelegenheid van een overzichtstentoonstelling in het Musée du Cinema de Bruxelles, 1996.

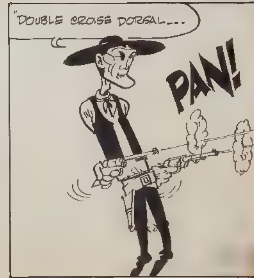


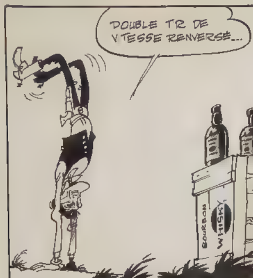


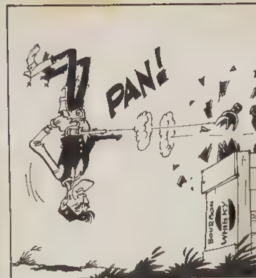








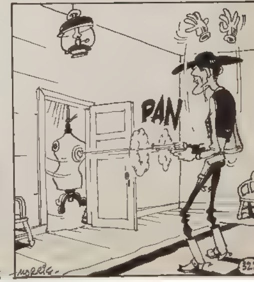






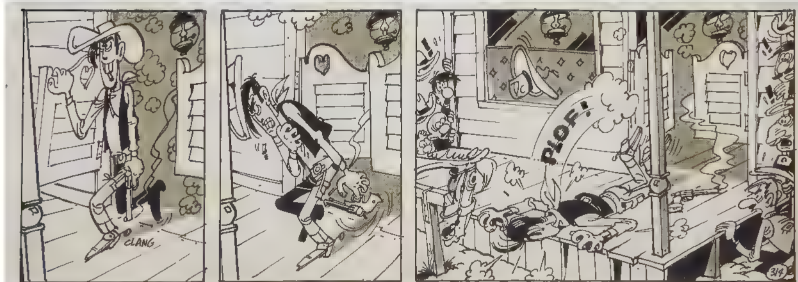






Phil IJzerdraad 1954
Plaat 20

Lucky Luke heeft duidelijk niet dezelfde rebelse ambities als *MAD*. Maar hij kijkt er wel het een en ander van af. Van Jack Davis 'leent' hij de lange ledematen, de grote voeten en de maffe manier van inkten. Harvey Kurtzman levert de geometrische composities en de pagina indeling. En net als Wallace Wood zo graag doet, jongleert Morris met stijlen. Hij gaat citaten en karikaturen van beroemde acteurs gebruiken. Voortaan wordt duidelijk dat *Lucky Luke* een zoektocht is naar een merkwaardig compromis tussen charisma en het lachwekkende, tussen drama en blijspel. Het geweld dat voordien in een onderdrukte vorm ook al aanwezig was, komt duidelijker tot uiting, wat jammer genoeg niet naar de zin was van Uitgeverij Dupuis: men besloot er in 1954 om *Phil IJzerdraad* niet in *Spirou/Robbedoes* voor te publiceren. Tijdens zijn Amerikaanse jaren leert Morris heel veel van deze nieuwe stripcultuur, waarvan de taal wortelt in een lange traditie. Hij gaat zich richten tot een heel verscheiden publiek, terwijl de Europese strip zich dan nog beperkt tot jeugdige lezers. In deze Amerikaanse jungle van klassieke werken besluit Morris de primaire invloed van Disney, waar hij ooit prat op ging, stilaan los te laten. Hij schuift steeds meer op naar de club beeldenstormers van *MAD* en de erfgenamen van Tex Avery. ■



Phil IJzerdraad - 1954
Detail van plaat 12

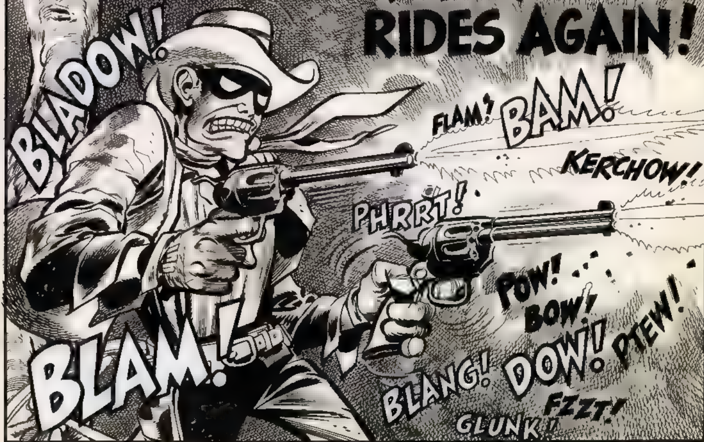
Pagina rechts
Harvey Kurtzman en Jack Davis
Lone Stranger Rides Again! 1954
MAD #8, december 1953 - januari 1954

Ondanks een scenarist met een diepe liefde voor de indiaanse cultuur en de casting van een acteur die openlijk de rechten van de indianen verdedigt, is de bloedserieuze televisieserie The Lone Ranger *uit 1949 één lang cliché van de eenzame cowboy. Hij is een weergaloze revolverheld, hij is onwankelbaar deugdzaam en hij verdwijnt steevast op zijn trouwe paard Silver in de verte nadat hij de situatie weer eens heeft gered. Jack Davis tekende vanaf de eerste nummers van* MAD*, waarin heldenmoed een van de geliefkoosde mikpunten is, een smeuïge, hilarische parodie die op veel punten doet denken aan de* Lucky Luke *van de gouden tijd. Morris heeft zijn humor nog niet ontdaan van de bijtende spot die zo typisch is voor* MAD*, en die naar voor komt in het verhaal van* Phil IJzerdraad*, dat enkele maanden na de oprichting van het magazine wordt gepubliceerd.*

1148
OK
MAD P.17

WESTERN DEPT.: THE SCENE OPENS UP TO THE SOUND OF TWO THUNDERING SIX-GUNS... TO THE SOUND OF GOLDEN BULLETS TEARING THROUGH THE AIR... TO THE SOUND OF THE WILLIAM TELL OVERTURE IN THE BACKGROUND! *OUT OF THE PAST COME THE HOOFBEATS OF THE GREAT HORSE* **GOLDEN!** *THE...*

LONE STRANGER





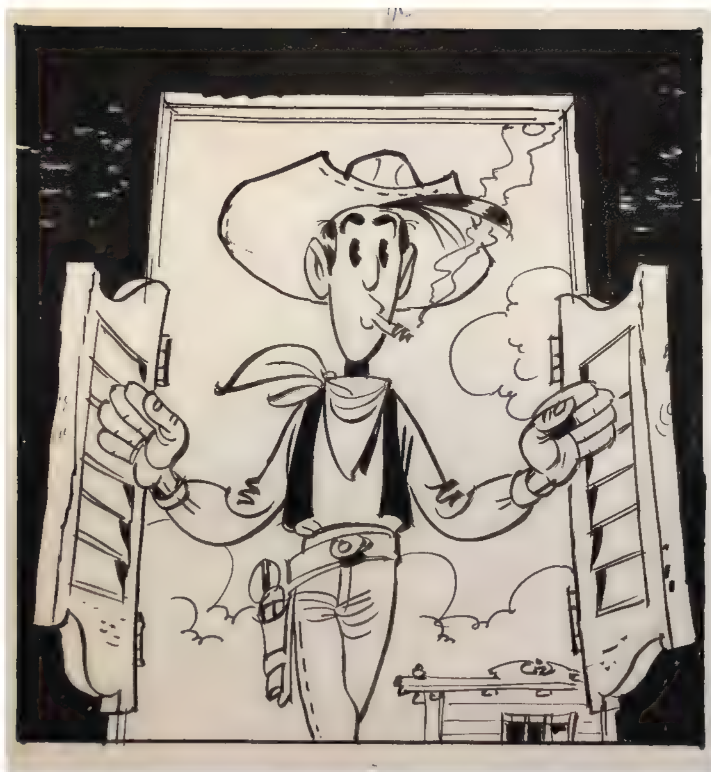




MAD SUPER SPECIAL 18 - INSERT



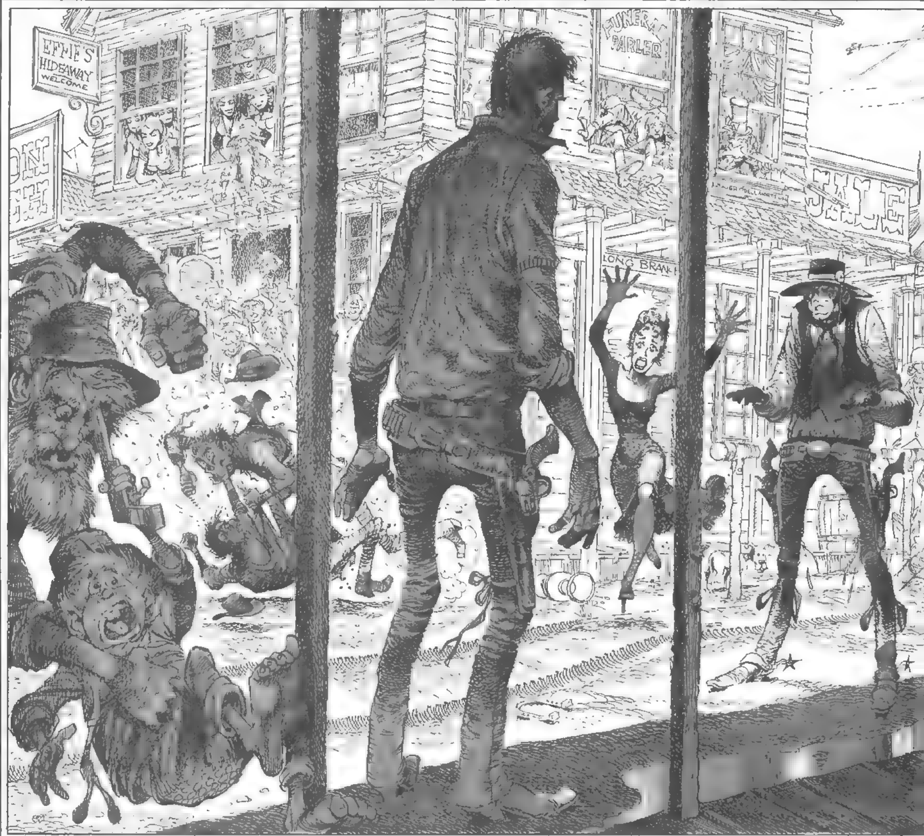
Jack Davis
The Gunsmoke Kid - 1955



Naijver in Painful Gulch - 1961
Detail van plaat 3

PORTRAIT OF TH

A historical sketch of that territory, carefully researched and documen



YOUNG'UN: *Please let me watch the gunfight, gramps don't frustrate me*

STREET BRAWLER: *You dirty cheat – I'm going to thrash you! . . . First – for dealing me a bad hand – and second, for an emotional outlet!*

HERO: *I don't want to draw, Ringo - The men I've outdrawn have given me a guilt complex. Subconsciously – I can't draw.*

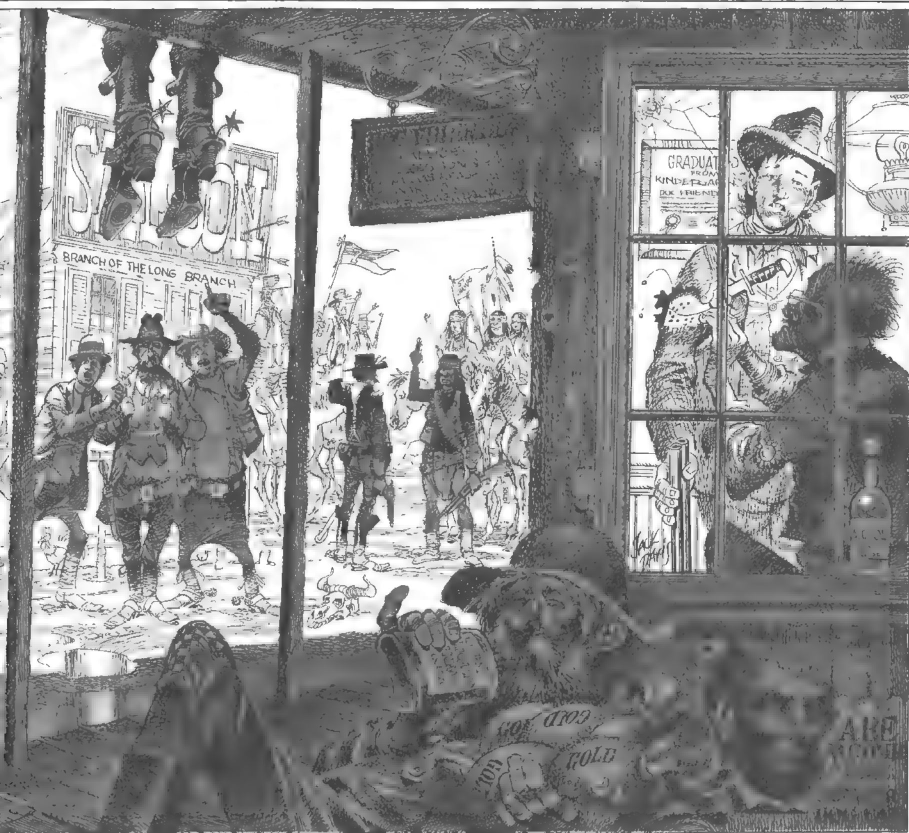
VILLAIN: *When I was a child my father used to lock me in the bureau drawer Ever since then, I've had a trauma about drawers . . . They tell me you're the fastest drawer . . .*

GRAMPS: *Don't admire gunfighters, boy . . . For every fast gun, there's a faster gun. Besides gunfighters are unstable psychologically.*

GIRL: *Where's your libido, Matt! You can be good inside, but out here, men destroy you if you don't have a strong, fortified ego!*

HE ADULT WEST

ted from adult western movies and television, with identifying captions.



CITIZEN: *Why don't you stop 'em, sheriff? If you don't stop 'em now, the accumulating tension is bound to explode . . .*

SHERIFF: *When I was young, I had no rein on my emotions. However, over the years, my conscious mind has tempered the id and I'm keeping out of trouble.*

2nd CITIZEN: *It's such rationalizing that allowed a psychotic mob to lynch that innocent man. In the old days he would have been saved at the last minute.*

INDIAN: *The redman has burned and killed but with the coming of the white man, there has been no security only frustration.*

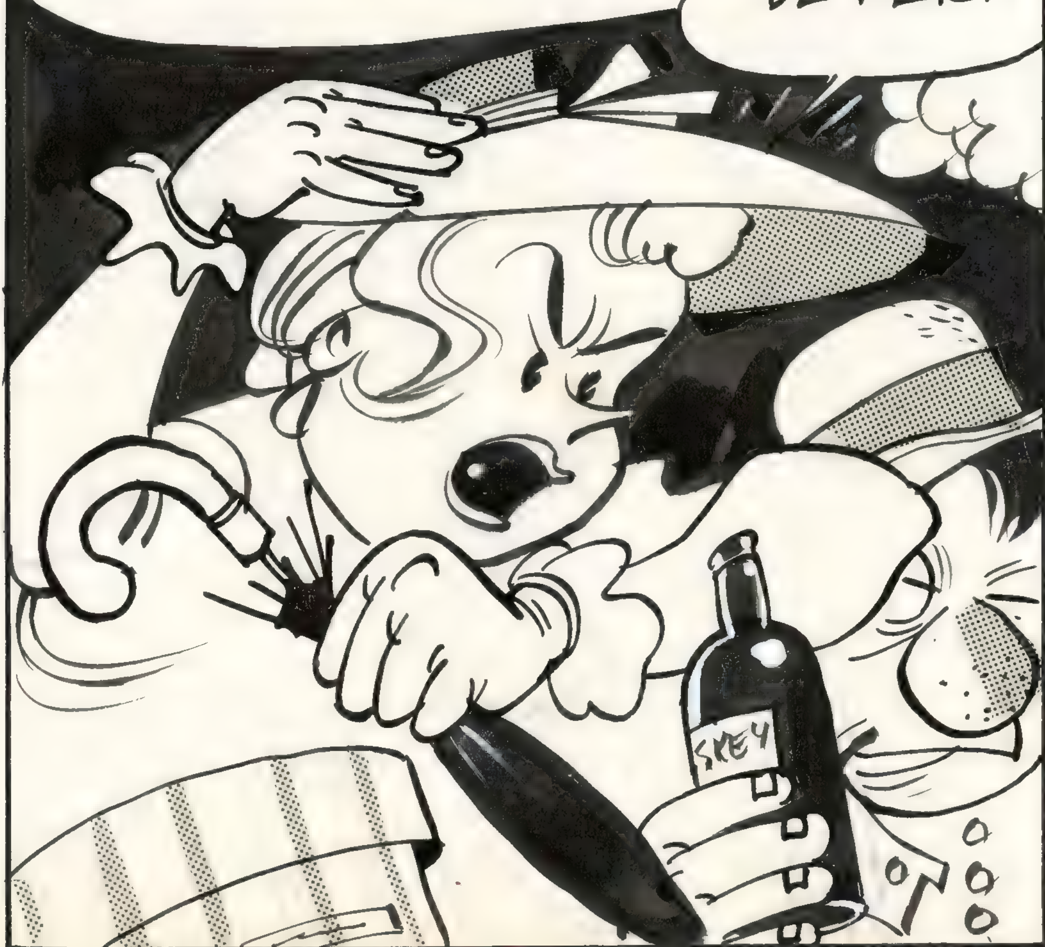
SOLDIER: *Go back to your people Cochise. Tell them the great white father in Washington has removed Gen. Custer. Tell your people we didn't realize the General was neurotic.*

DOC: *The bullet wound is superficial – but the experience may have far-reaching emotional consequences. Now if you'll lay down on the couch – relax, and tell me anything that comes to mind . . .*

Jack Davis
Portrait of the Adult Western
Humbug #11 1957

De parodieën van Jack Davis doen onweerstaanbaar aan Lucky Luke denken. De lange lijven op de enorme voeten met jubeltenen, de bedrijvigheid op de voorgrond en de slungelachtige houdingen zijn ongetwijfeld een grote bron van inspiratie geweest voor Morris in de tijd dat hij in New York met de tekenaar omging

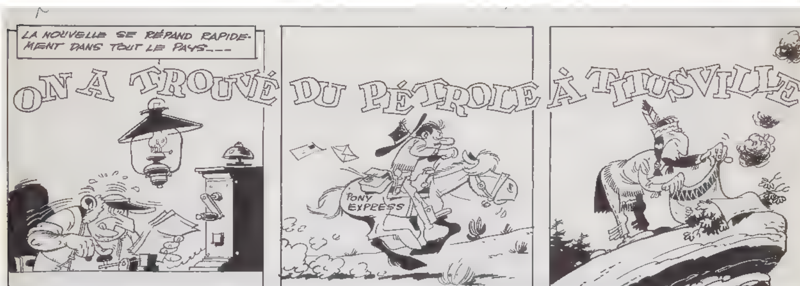
Op de volgende dubbele pagina
De spoorweg door de prairie - 1955
Detail van plaat 27


CES VOYAGES EN DILIGENCE SONT TERRIBLES! VIVEMENT LE CHEMIN DE FER!!
SKEY


JAMAIS!! J'AI DES ACTIONS DANS LES DILIGENCES!... HÉ HÉ HÉ !..
373

Prikkeldraad in de prairie 1965
Detail van plaat 25

Het over meerdere vakjes laten doorlopen van een onomatopee is een manier om tijdsverloop uit te beelden. Het schetsmatig afbeelden van iets, zoals in het eerste vakje van de plaat hierboven, moet de afstand tot iets aangeven. Beide codes werden vlak na de Tweede Wereldoorlog in de Verenigde Staten bedacht door Alex Toth en Wallace Wood. Morris heeft ze direct na zijn aankomst in New York overgenomen

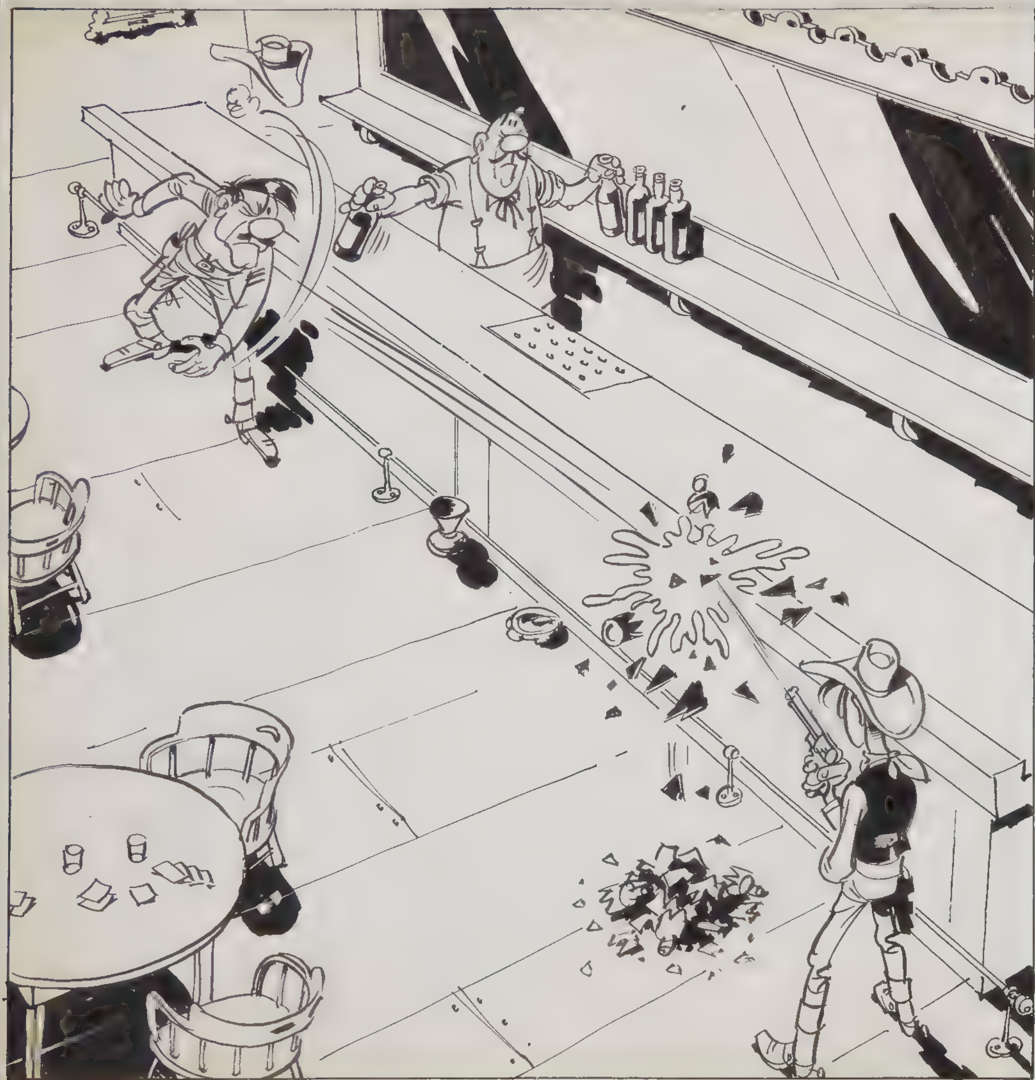


In de schaduw van de boortorens - 1960
Detail van plaat 3



De goudrush naar Buffalo Creek - 1949
Detail van plaat 7

In dit vakje versmelten de Franco-Belgische grafische invloeden, overgebleven uit de leertijd met de bende van vier (de mannen die uit de trein stappen), met een tekenstijl die is ontleend aan het illustratiewerk en de comics uit de VS (de jonge vrouw links).



De zoektocht naar leesbaarheid

« Ik heb altijd erg mijn best gedaan om mijn tekeningen begrijpelijk en duidelijk te maken. Een tekening deugt niet als de lezer er te lang naar moet kijken om te begrijpen wat er staat. » Morris *

In de loop van de jaren 1950 evolueert Morris' tekenstijl enorm. Dankzij al die veranderingen kan de tekenaar zijn beelduniversum vormgeven door er een soort van blauwdruk van uit te werken. Een blauwdruk met een minimum aan effecten en een simpele aanpak van de decors: de achtergrond van een straat kan beperkt blijven tot een skyline van slechts enkele daken en schoorstenen. Een paar planken geven aan dat we in een schuur of op een stationnetje zijn. Eén enkele kleur kan voldoende aanduiding zijn van de plaats en de duur van een scène. Zwarte gedaantes steken af tegen monochrome kleurvlakken op de achtergrond van vakjes. De reeks *Lucky Luke* kan grafisch gezien eigenlijk worden samengevat als een verzameling lichamen die vaak ten voeten uit worden afgebeeld. Ze bewegen zich in tamelijk kale vakken, tegen zeer eenvoudige decors die afkomstig lijken te zijn van een rondreizend theatergezelschap. Wat Morris maakt, is de kunst van de extreme duidelijkheid. Het is een getekende welsprekendheid die "alles toont wat nodig is, en alléén wat nodig is", om een citaat van La Rochefoucauld te parafraseren.

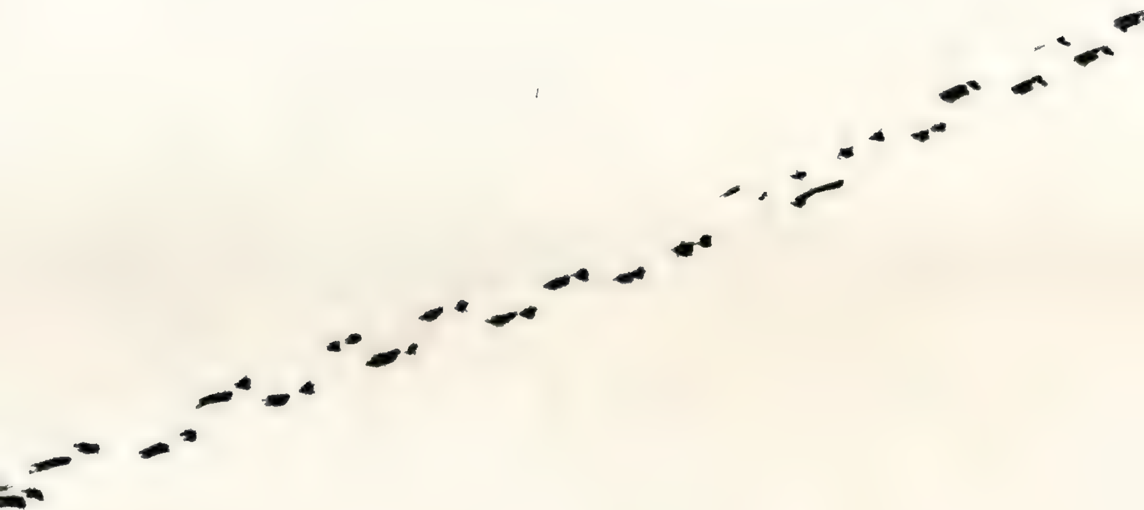
Zuinig en zonder bluf, los van fraai tekenwerk en het effectbejag van de meeste tekenaars van het weekblad *Spirou/Robbedoes*, verdeelt Morris weldoordacht de elementen die het plot begrijpelijk maken. Eenvoud siert, zoals we weten, en overdaad schaadt.

Op de plaat links, uit de *De neven Dalton*, is Averell door Goscinny nog niet vastgepind in zijn rol van eeuwig hongerig uilskuiken. De langste Dalton komt Lucky Luke opzoeken in de saloon en begint de held te bekogelen met flessen, die Luke onaangedaan allemaal uit de lucht schiet. Het is alsof Lucky Luke kleiduiven schiet. De glasscherven hopen zich op. Geen enkele onomatopee geeft glasgerinkel of revolverschoten weer. Je ziet alleen de actielijnen. Er is slechts getekend wat nodig is om te begrijpen dat het hier gaat om een repeteerbeweging, in een locatie die wordt aangeduid door de lijnen van de toog, de spiegel en het plankier. De enkele objecten (stoelen, kaarten en glazen op een tafel, kwispedoors) staan de lezing niet in de weg. Deze aandacht voor weglating doet zo dienst als een metafoor voor de kalmte en de gemoedsrust die Morris' held zo kenmerkt. ■

De neven Dalton - 1957
Detail van plaat 30

Volgende dubbele pagina
De bende van Joss Jamon - 1956
Detail van plaat 41

* *Schtroumpf / Les Cahiers de la bande dessinée* n° 43, 1980





De ontmoeting met René Goscinny

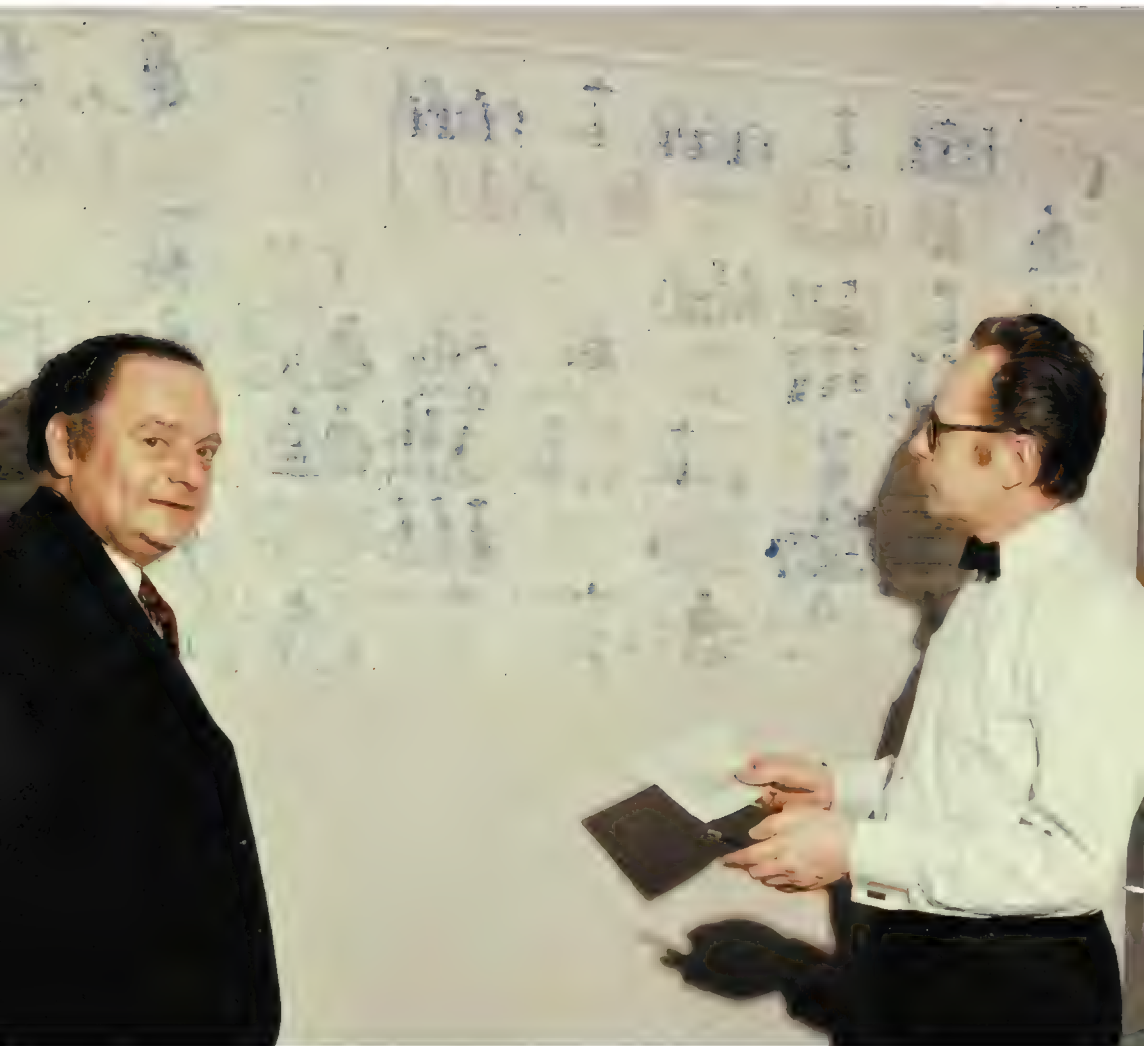
« Hij had voor de Amerikaanse televisie het scenario van een tekenfilm geschreven en ik vond dat hij een heel visuele humor had, precies wat je nodig hebt voor strips, die niet bedoeld zijn om literatuur te maken. Daarom heb ik hem gevraagd om voor Lucky Luke *te werken. »* Morris*

De samenwerking tussen René Goscinny en Morris begint in 1955. De beide mannen, die elkaar al kennen uit New York, komen elkaar dan in Europa weer tegen. Samen schrijven ze het negende album van *Lucky Luke, De spoorweg door de prairie.* Hun kennismaking gaat echter terug tot 1950, toen de Belg en de Fransman allebei expats waren aan de overkant van de Atlantische Oceaan. Morris begraaft op dat moment vier personages die hij nog maar net heeft bedacht, de 'echte' Daltons, op het einde van *Vogelvrij.* Het is een vergissing waar hij meteen spijt van heeft, omdat de lezers dit trapsgewijze viertal zo leuk vinden. Het is des te spijtiger omdat Morris aan dit viertal prima personages had en omdat het schrijven van scenario's hem al een tijdje zwaar valt. Hij droomt ervan zich uitsluitend op het tekenen te kunnen concentreren, zeker omdat hij in Amerika de smaak te pakken heeft gekregen om zich verder grafisch te ontwikkelen. Hij besluit daarom de knoop door te hakken en trekt in de herfst van 1954 bij Goscinny aan de bel. Uderzo, die zich dat moment nog herinnert, beschrijft een Morris die uitgeput is door *Lucky Luke*

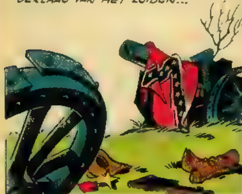
Want in die periode is het succes van *Lucky Luke* bemoedigend, maar niet genoeg. Om de eindjes aan elkaar te kunnen knopen, maakt Morris nog altijd illustraties voor tijdschriften als *Le Moustique* en *Risque-Tout.* Voor de Vlaamse krant *Het Laatste Nieuws* maakt hij karikaturen van sportlui. Halverwege de jaren 1950 bevinden alle uitgaven van Dupuis zich trouwens in zwaar weer Ze lijden erg onder de concurrentie van Le Lombard, de uitgeverij die werd opgericht na de lancering van het weekblad *Tintin/Kuifje* in 1946. Lombard stapelt het ene verkoopsucces op het andere en brengt met de serie *Blake en Mortimer* de standaardlengte van stripalbums op 64 pagina's. Bij deze uitgever verloopt de koppeling tussen creatie en industrie gesmeerd. Morris maakt nog altijd avonturen van een wisselend aantal pagina's. Goscinny, wiens grootvader van moederskant drukker was, kent de technische problemen en biedt Morris direct een oplossing: een verhaal van een vaste lengte, namelijk drie recto-verso vellen van een Heidelberg-kleurendrukpers van 70 x 100 cm. Dat komt neer op 48 pagina's, waarvan hij in die tijd nog vier pagina's moet aftrekken: twee voor de titel en twee voor reclame. Industrie en creatieve standaard zijn nu rechtstreeks op elkaar aangesloten

Er is in Europa op dat moment alleen één probleem: alleen de tekenaar wordt beschouwd als auteur. Als die een scenarist nodig heeft, vindt de uitgever dat zijn zaak, en hij moet hem dan uit eigen zak betalen. René Goscinny van zijn kant weet dat het verzoek van Morris zeer serieus is. Als hij *Lucky Luke* gaat schrijven, zal het voor heel lang zijn. Goscinny is dan al heel druk in de weer voor *Le Moustique.* Hij schrijft er onder meer samen met Sempé een stripje voor dat *Le Petit Nicolas* heet. Dit is de wat in de vergetelheid

* *Haga* n° 44, 1980.

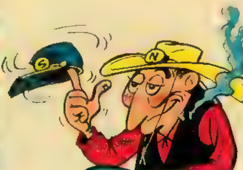


Lucky LUKE EN DE BENDE VAN JOSS JAMON



















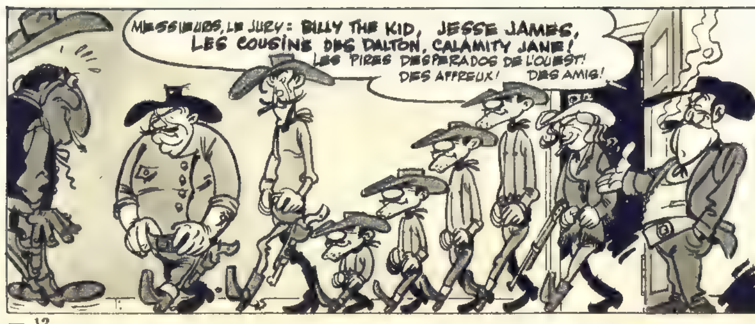


geraakte matrijs voor de toekomstige *Kleine Nicolaas*, waarin de tekst het belangrijkste is en dat uitgever Denoël in 1960 gaat publiceren. Goscinny schrijft ook, onder een pseudoniem, artikelen voor *Bonnes Soirées*. Die worden geïllustreerd door Uderzo, met wie hij samen al de avonturen van *Luc Junior* maakt voor de krant *La Libre Belgique*. Bovendien schrijft hij detectives op bestelling en begint hij karrenvrachten scenario's te produceren voor het weekblad *Tintin/Kuifje*. Goscinny is dus allerminst een net uit Amerika gearriveerde, werk zoekende beginneling. Toch is Morris' verzoek belangrijk voor hem, want wat hij doet heeft nog geen succes, en al is *Lucky Luke* nog niet de hit die hij zou worden na zijn overstap naar Uitgeverij Dargaud, toch verslaan zijn commerciële resultaten alle producties van Goscinny, die pas in 1959 *Asterix* en in 1962 *Iznogoedh* zou bedenken. Wat meer is, de twee auteurs kennen elkaar goed en kunnen goed met elkaar opschieten. Goscinny had met Morris al de detectiveserie *Du raisiné sur les bafouilles* willen maken, voor een weekblad dat vanwege een exclusiviteitscontract met een concurrerende uitgever niet op hun voorstel in ging. Morris op zijn beurt bewondert Goscinny's komische talent. Hij is aan het begin van de jaren vijftig een van de eersten die het herkent. En de twee mannen hebben allebei in Amerika ervaring opgedaan. Ondanks die 'klik' tussen beide heren begint Goscinny clandestien aan *Lucky Luke* te werken. De scenarist zet alleen op de eerste en de laatste plaat heel klein zijn initialen, die Morris ook discreet onderaan sommige platen zet. Goscinny heeft bij Uitgeverij Dupuis niet zo'n beste naam. Dat komt vooral door de onterechte beschuldiging van een concurrerende uitgever dat hij een auteurssyndicaat heeft willen oprichten. De briefwisseling tussen de beide auteurs is wat dit betreft veelzeggend: bij de uitgeverij mag niemand weten dat Goscinny het scenario schrijft.

Dankzij de vernieuwende formule van 44 platen, en geholpen door de ontembare ideeenstroom van zijn nieuwe compagnon, kan Morris zijn productie direct opvoeren. In 1962 tekent hij het equivalent van drie albums. Verscheen *Lucky Luke* aanvankelijk met moeite een keer per jaar in album, met Goscinny verdubbelt het tempo. En dat ruim twintig jaar lang.

Goscinny is al vanaf het begin erg gelukkig met de samenwerking. Jijé volgt zijn scenario's nooit, en werkt meestal zelfs twee pagina's voor op de tekst. Hij laat ook personages sterven waarmee de scenarist nog grote plannen had. De tekenaar van *Lucky Luke* daarentegen houdt zich wel aan de afspraken. Morris van zijn kant waardeert het dat Goscinny zich houdt aan het karakter van al geïntroduceerde personages, en dat hij ze heel natuurgetrouw ontwikkelt. Stukje bij beetje raken de scenarist en de tekenaar op elkaar ingespeeld. Vanaf deel 11, *De bende van Joss Jamon*, brengen ze echt een gezamenlijk universum tot stand. Ze introduceren zelfs een paar grote figuren uit de western, tegen wie hun held het in sommige gevallen pas jaren later moet opnemen: de gebroeders Dalton (die in het volgende album weer opduiken), Billy the Kid (album 20), Calamity Jane (in album 30) en Jesse James (in album 35).

De bende van Joss Jamon 1956
Introductieplaat (niet opgenomen in het album),
Robbedoes nr. 864 18 oktober 1956



De bende van Joss Jamon - 1956
Detail van plaat 31, *Robbedoes* 864, 31 januari 1957

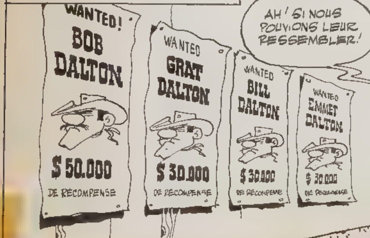
Het schema van de reeks wordt duidelijk: *Lucky Luke* behandelt steeds vaker gebeurtenissen uit de officiele geschiedenis van de Verenigde Staten. Morris maakte hier al een begin mee in zijn New Yorkse jaren, toen hij in de stedelijke bibliotheek urenlang de biografieën van de echte Daltons bestudeerde en las over de algemene geschiedenis van het land. Goscinny gebruikt tussen de regels door het thema van verkiezingen om een vlammende toespraak binnen te smokkelen die aanzet tot een opstand tegen de macht. Als onderbetaalde auteur van World Press en clandestiene medewerker van Uitgeverij Dupuis, wil de scenarist zijn opdrachtgevers blijkbaar iets duidelijk maken. Met deel 19 van de reeks, *Naijver in Painful Gulch*, komt *Lucky Luke* op een laatste keerpunt. Dit album verschijnt in 1961. Goscinny heeft dan al negen albums en enkele ongepubliceerde verhalen geschreven. De situatie van de scenarist is ook veranderd. Hij heeft nu succes met *Asterix* en zijn naam dwingt respect af. Vanaf dit album prijkt zijn naam mee op de cover naast die van Morris. Een album waarin hij trouwens een onderwerp aanraakt dat hem na aan het hart ligt: het antiracisme.

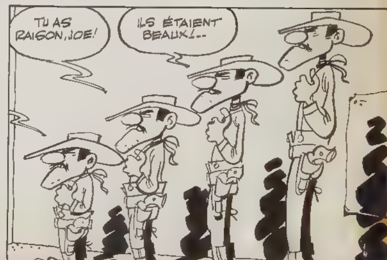
De beide auteurs hebben een oprecht goede verstandhouding. Een van Goscinny's talloze kwaliteiten is dat hij zich feilloos kan aanpassen aan zijn partner van het moment. Morris bevestigt het: "Hij zegt me altijd dat hij van tevoren weet hoe ik zijn tekst ga tekenen. En als ik die tekst lees, weet ik heel goed wat hij wil en hoe hij het ziet. Ik hou me redelijk nauwgezet aan wat hij vraagt." Inderdaad vertolkt Morris getrouw de teksten van Goscinny (de bladzijden van het scenario zijn in twee kolommen verdeeld: de linker voor de beschrijving, de rechter voor de dialoog), maar veel elementen (kadrering, decors) worden niet beschreven, of heel terloops. Dat geeft Morris een grote, grafische vrijheid voor zijn platen. Want in tegenstelling tot wat hij beweert, aarzelt de tekenaar niet om af te wijken van de aanwijzingen van de scenarist of om grappen toe te voegen. Zoals hij vertelt in een interview uit augustus 1973, functioneert hun duo volgens de gouden regel van de film: de regisseur heeft het laatste woord. Het gaat erom dat een herinterpretatie de geest van het scenario respecteert. Goscinny, die bijvoorbeeld weet dat Morris niet van woordspelingen houdt, gebruikt er om hem te plagen hier en daar toch één, in de wetenschap dat de tekenaar ze tegensputterend weer zal schrappen. In hun lange samenwerking hebben de twee auteurs maar heel zelden ruzie gehad. Wederzijds respect was echt de motor van hun samenwerking. Morris zegt het trouwens zelf: "Ik vraag me vaak af wat zijn indruk is als hij het verhaal leest als het is getekend. Maar ik denk niet dat hij vaak verrast is." ■

Cousins Dalton (1)





















VERSO

De neven Dalton - 1957
P aat 1

Deze beroemde plaat stelt de neven Dalton voor en laat zien welke rol ze in de komende albums van de reeks zullen spelen Joe, William, Jack en Averell brengen bovendien hulde aan hun vier neven uit het album Vogelvrij (1951), dat Morris alleen had gemaakt.

Tussen de regels door

door **Jean-Christophe Menu**

De wereld van *Lucky Luke* kent waarschijnlijk mede zo'n succes doordat hij het persoonlijke en zelfs het collectieve onderbewuste kan raken. De overweldigende indruk van déjà-vu die uitgaat van de albums uit de gouden tijd, heeft niet alleen te maken met wat er wordt verteld of met de tekeningen. Voor alle belangrijke stripauteurs die met archetypes spelen, geldt dat ze wat er op de achtergrond staat er misschien wel instinctief ingebracht hebben. De suggestieve tekenstijl van Morris geeft de lezer de gelegenheid zelf zijn fantasie te gebruiken. Te meer omdat de schijnbare oneindigheid van Morris' tekeningen in een uiterst strikte pagina-indeling wordt gevat. De strenge structuur van de platen omlijst situaties en figuren die onbestendig en onvoltooid lijken en daardoor 'identificatie' mogelijk maken. Of in elk geval de lezer in staat stellen zich helemaal in te leven in dit papieren wereldje. De 'vakken van een halve plaat in vogelperspectief' schetsen eerder de setting dan dat ze dramatisch of esthetisch bedoeld zijn. Morris gebruikt ze om te laten zien wat er zich binnen de gegeven ruimte afspeelt: welke strijdende partijen er tegenover elkaar staan in de saloon (of rond een boom die als galg dient), dat de vier Daltons ieder naar een andere hoek van het vakje gaan (of van daaruit naar het midden), nieuwe oriëntatiepunten, enz. Het vogelperspectief en de cartografische benadering, die Morris op het maniakale af gebruikt, bieden de lezer de mogelijkheid om zelf verder te bedenken wat er gaat gebeuren. Gedroomd wordt er zelden in *Lucky Luke*-verhalen, maar er wordt wel veel in geslapen Of dat wordt tenminste geprobeerd. Iedereen is voortdurend op zoek naar een hotelkamer. Billy the Kid kan alleen maar inslapen als iemand hem een sprookje voorleest. Personen worden vaak uit hun slaap gehaald door een schietpartij of een brand. De werkelijkheid van het Westen houdt de mensen uit hun slaap. Morris heeft maar weinig dromen getekend. Eén van de weinige hallucinerende scènes staat in *De erfenis van Rataplan*. De domme hond eet hier verdachte paddenstoelen – rode met witte stippen natuurlijk. Nadat hij eerst droomt van zwelgpartijen met vlees, ziet Rataplan zichzelf in een bord met rauwkost. Het blijkt de trog te zijn van Jolly Jumper, die net aan zijn maaltje wil beginnen. Het lijkt allemaal erg op de nacht merries waarmee Hergé zijn werk lardeert. Het is echter veelzeggend dat het enige onderbewustzijn waarin in de albums van Lucky Luke een doorkijkje wordt geboden, dat van een hond is. De mensen lijken bijna nooit te dromen en ook het bovennatuurlijke speelt geen rol in hun wereld. Als een bandiet zich in *De zwarte heuvels* als geest vermomt, is dat alleen maar idioot. Het geeft niet de koude rillingen die je krijgt bij Hergé of Tillieux. De wereld van *Lucky Luke* is een cartesiaanse, rationele wereld. Er worden maar weinig dingen aan het toeval overgelaten en dubbelzinnigheid komt er nauwelijks voor. Het is vooral wanneer *Lucky Luke* neigt naar het realistische dat de reeks van Morris iets raakt in ons onbewuste, en vooral in het onbewuste van jonge lezers. De beste klassieke strips hebben een vrij kritische maatschappijvisie (Hergé, Franquin, Goscinny, Macherot, Tillieux). *Lucky Luke* gaat nog verder. Akelig precies schildert hij genadeloos een menselijke micromaatschappij waarin domheid, laaghartigheid en verraad troef zijn. De Far West is een braaklig gend terrein, waar de blanken aan hun instincten zijn overgeleverd en waar hun ondeugden zich vermenigvuldigen. In zo'n microkosmos wemelt het van de boeven De sheriffs zijn er laf en de senatoren louche. De bevolking staat altijd klaar voor lynchpartijen. Onrecht regeert: men klaagt aan en hangt op alsof het niets is. Men laat zich tillen door de eerste de beste oplichter. De mensen durven niet tegen outlaws te getuigen. Het volk is laf, wreed en onrechtvaardig: *Lucky Luke* leert ons het te wantrouwen. Zelfs eerlijke lieden worden smeerlappen als ze de kans krijgen.

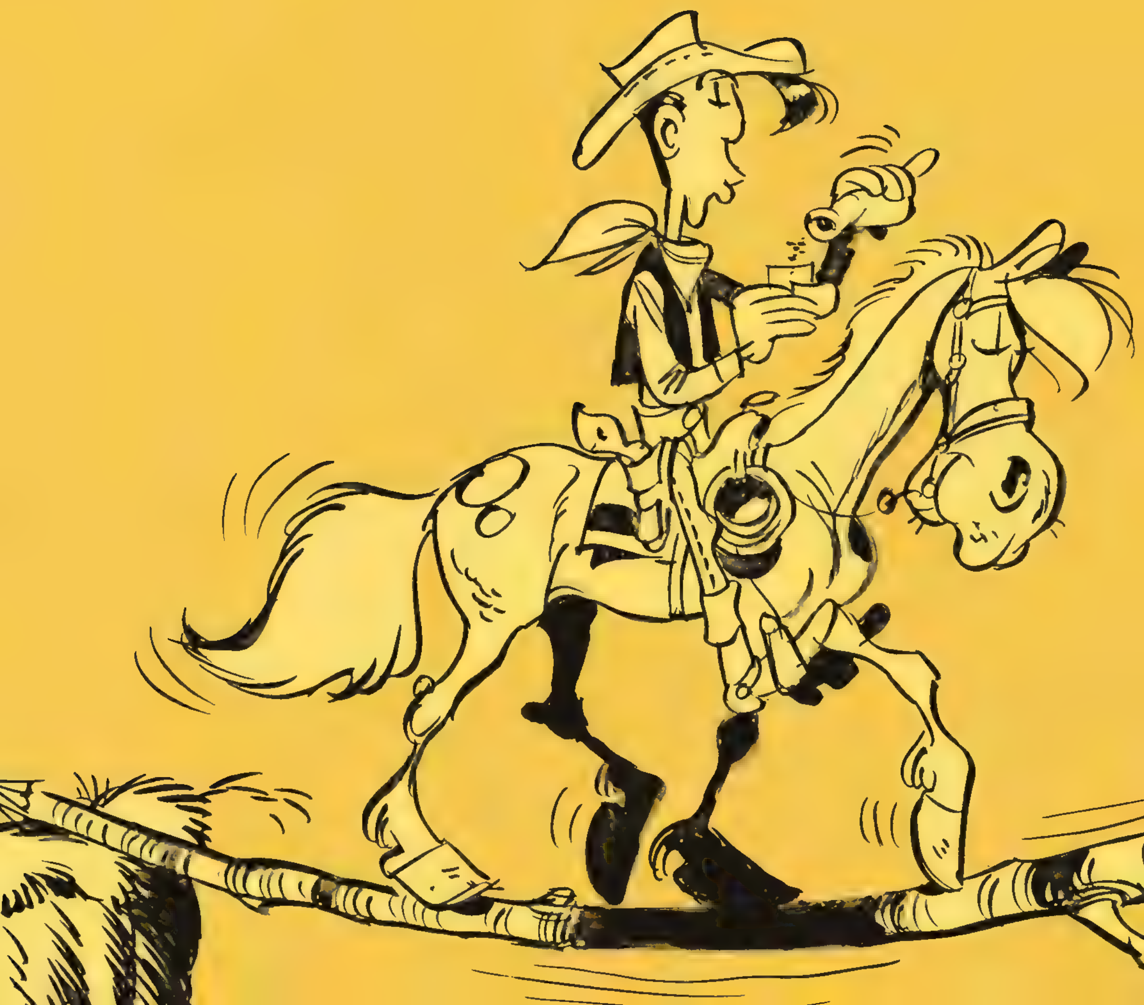
In *De Daltons kopen zich vrij* weten de dorpelingen dat de Daltons vrij zijn onder voorwaarden en zich dus niet kunnen verdedigen. Ze maken er schandelijk misbruik van: de slager geeft geen wisselgeld terug, het boefje durft ze nu uit te dagen. In *De zingende draad* biechten de mannen van de telegraafmaatschappij op dat ze zich hebben laten inhuren vanwege de tekenpremie. Dus niet om het ideaal van de vooruitgang, zoals de naïeve ingenieur Gamble dacht. Het ontbreekt in *Lucky Luke* niet aan parabels over macht. In *In de schaduw van de boortorens* kan de corrupte advocaat Barry Blunt dankzij zijn grondige kennis van de wet probleemloos de hand leggen op bijna alle oliebronnen in de streek. Maar ook de 'goeden' – kolonel MacStraggle uit *Het 20ste cavalerie* en kolonel O'Nollan uit *Apache Canyon* – durven hun machtspositie uitbuiten. De jeugdige lezer moet in dit wereldbeeld wel de wet van de jungle herkennen die hij bij zijn kameraden op school ziet. Zoals zijn leraren hem doen twijfelen aan het gezag van de volwassenen. De reeks van Morris en Goscinny stelt de gedachte dat vertegenwoordigers van het gezag (sheriffs, senatoren, rechters, regimentscommandanten, impresario's…) even 'goed' zouden zijn als hun functie doet veronderstellen, ernstig in vraag. Wat dat betreft, is Lucky Luke een echte bestrijder van het misverstand: hij spoort het kwaad op, ook bij zogenaamd integere volwassenen. Een kind kan het zich niet mooier dromen.

In elk album wordt een sociaal probleem opgelost, of een probleem van technische aard. In de Far West moet alles immers nog worden gedaan en er is altijd wel iemand die er baat bij heeft de vooruitgang te saboteren. Het regelmatig terugkeren van allerlei herkenbare karakters en situaties geeft *Lucky Luke* een troostrijk déjà-vu-aspect dat heerlijk is om te herlezen. Zeker omdat de kleine groep aanwezige archetypes samen evolueren: de krachtsverhoudingen en wat de actie aandrijft verschillen in de details, maar blijven in grote lijnen gelijk. In *Lucky Luke* lijkt de Far West geen groot gebied. In slechts enkele vakjes rijd je te paard van Texas naar Canada en van Arizona naar Mexico. Overal zie je dezelfde gehuchten gebouwd met houten planken. Nothing Gulch, Awful Gulch: het zijn noodbeschavingen, theaterdecors die elk moment kunnen afbranden of instorten. Ze bieden geen enkele geborgenheid. Aan het eind van elk avontuur van *Lucky Luke* zit je met het gevoel dat je een voorbijgaande, onvolmaakte en diep onrechtvaardige samenleving hebt bezocht

In het laatste vakje van de meeste albums rijden Lucky Luke en Jolly Jumper de horizon tegemoet, en zingt de cowboy zijn bekende refrein. Het is de bevestiging dat alles weer bij het oude is. Maar deze scène voltrekt zich altijd tegen de schemering. Onze held rijdt de nacht tegemoet, alsof hij nu kan bijkomen van de confrontatie met de vijandige wereld. Alsof hij eindelijk kan gaan slapen. Toch lijkt dit liedje ('lonesome' en 'far away from home') erop te duiden dat hij niet naar huis gaat. Als Lucky Luke niet naar huis gaat, waar gaat hij dan wel heen? Naar 'het volgende album' wellicht, maar intussen gaat hij alleen maar de ondergaande zon en de schemering tegemoet. Elke plaat van Winsor McCays *Little Nemo* eindigt met een vakje waarin het personage ontwaakt. Het geeft aan dat het voorgaande maar een droom was. Het laatste vakje van de *Lucky Luke*-albums lijkt ook zo te werken. Het doet dienst als een opname buiten het zicht van de camera, een glimp van een wereld die voor ons even onbekend en verborgen is als het dagelijkse leven van Little Nemo. Het laatste vakje nodigt uit om mee te gaan naar een andere wereld. Maar omdat het avontuur dat net afgerond is, ons een bedroevende en onverbeterlijke mensheid toont, spoort het silhouet dat afsteekt tegen het halfdonker ons ook aan om ons leven in eigen handen te nemen. ■



De Daltons breken uit - 1958
Detail van plaat 23





II

De gouden tijd



De gouden tijd

Met de komst van René Goscinny breekt voor *Lucky Luke* een 'gouden tijd' aan. De stijl van Morris is intussen heel persoonlijk geworden en hij weekt zich duidelijk los van de stripstromingen die dan opgang maken. Opmerkelijk, aangezien de Franco-Belgische strip zich in deze periode ontwikkelt binnen bepaalde 'families'. Van alle invloeden uit zijn jeugd houdt Morris in de beeldtaal van de reeks *Lucky Luke* enkel nog een vage gelijkenis over met Walt Disneys *Pecos Bill*, hoewel *Arizona 1880* een paar maanden eerder verschijnt. Morris houdt uit zijn Amerikaanse jaren een methodische aanpak over die nogal verschilt van de werkwijze van de Belgische school. Die was al strikter dan bij de meeste Franse tekenaars uit die tijd, maar de esthetische benadering blijft heel gevoelsmatig. Morris draagt doelmatigheid hoog in het vaandel. Pragmatisch als hij is, verbant hij zonder verpinken alles wat hindert, wat alleen maar voor de sier is en wat je alleen maar voor je plezier tekent. Hij werkt op grotere formaten, met penselen waarvan hij de punt afknipt om de lijn beter te kunnen sturen. Bepaalde vakjes tekent hij slechts summier, als ze ergens staan waar de blik van de lezer ze niet kan missen. Hij fotokopieert een decor dat hij later in andere vakjes weer moet gebruiken, omdat het oog liefst een volmaakte gelijkenis ziet. Zijn pagina-indelingen kristalliseren uit tot strakke, meetkundige structuren die zijn voorliefde voor perfecte perspectieven en driedimensionaliteit voeden. Alles wijst er dus op dat Morris zijn platen maakt met een pragmatische blik. Het contrast met zijn collega's bij *Spirou/Robbedoes* valt steeds meer op omdat er tussen Franquin, Peyo, Roba, Will, Tillieux en Macherot een zekere mate van gelijkvormigheid begint te ontstaan. Zij tekenen het eigentijdse leven met een tamelijk kinderlijke blik en helpen elkaar daarbij. Will helpt een handje met de decors voor *Robbedoes* en *Steven Sterk*. Tillieux springt bij voor de scenario's van *Baard en Kale* of voor *De sliert*. Jidéhem en Roba doen hetzelfde voor *Robbedoes*. Morris daarentegen houdt zich na zijn leerjaren bij Jijé en zijn verblijf in de Verenigde Staten afzijdig van de groep, die wordt gedomineerd door Franquin. Buiten *Lucky Luke* beperkt zijn werk voor ***Spirou/Robbedoes*** zich tot projecten die afgeleid zijn van zijn eigen reeks: een doe-het-zelfpostkoets, een paar 3D-beelden of Daltonmobielen. En dan zijn er nog zijn bijdragen aan de rubriek "9e Kunst" met Pierre Vankeer. Yvan Delporte vertelt trouwens dat Morris zijn bijdragen afgewerkt inleverde, zonder van tevoren iets te bespreken, zonder iemand om hulp of om raad te vragen. Morris houdt dus afstand van de andere Dupuis-tekenaars.

Hij doet dit deels omdat hij zich aan de kant geschoven voelt door Charles Dupuis, die hem niet naar waarde schat. Die afwijzing heeft hem er ongetwijfeld toe aangezet om een eigen stijl te ontwikkelen met openlijk Amerikaanse verwijzingen. Bovendien komt Morris uit een gegoede ondernemersfamilie: succes is voor hem belangrijk. Natuurlijk willen alle tekenaars uit die tijd erkend worden, want de strip staat nog in een kwade reuk. Maar Morris lijdt er waarschijnlijk meer onder dan zijn vrienden: hij moet zijn familie bewijzen dat zijn beroep serieus en 'respectabel' is. In die tijd zijn Disney en Hergé de enige twee rolmodellen, die met hun succes bovendien de basis legden van hun respectievelijke mediums. Hoe hij er precies in slaagde hen los te laten, blijft een raadsel, maar een ding is zeker: hij is al vroeg zelfstandig genoeg om zijn eigen stijl te creëren. De stijl van Morris ■

Linker pagina
Ma Dalton - 1971
Detail van plaat 2

Dubbele pagina hiervoor
Jesse James - 1969
Detail van plaat 2

Terug naar de bron

« Ik heb me wel eens afgevraagd of Sergio Leone mijn albums las. In zijn films zag ik namelijk grappen die ook in mijn verhalen voorkomen. Maar dat is misschien gewoon toeval… » Morris*

In het begin waren Morris' inspiratiebronnen vooral de films die hij in zijn kindertijd had gezien. Toch gaat hij al snel vooral wanneer hij in Amerika woont – op zoek naar nieuwe bronnen en documenteert hij zich grondig. Zo bezint hij zich al vroeg op de Amerikaanse mythologie. Want de verhalen over de verovering van de Far West zijn al van meet af aan zwaar opgeklopt en neigen naar legendevorming. Dit avontuur werkt nu eenmaal heftig op de verbeelding van de bewoners van de Oostkust. Reisverslagen, in honderdduizenden exemplaren verkochte 'dime novels', verzonnen biografieën van de sleutelfiguren van de Frontier Davy Crockett, Kit Carson, Wyatt Earp, Wild Bill Hickock, Jesse James – toneelstukken en circusvoorstellingen zoals de Wild West Show van Buffalo Bill… Nog voordat er films werden gemaakt gaf dit alles al een kleurrijk beeld van het Wilde Westen. Pas nadat het hartstochtelijk patriottisme van de Tweede Wereldoorlog was gezakt en het mccarthyisme was weggeëbd, bogen historici zich ernstig over de ontstaansmythes van het Westen. De film legde hetzelfde parcours af, al waren er altijd voorlopers. De laatste film waarin – een nu sprekende Tom Mix meespeelt, de vijftien afleveringen tellende 'serial' *The Miracle Rider* uit 1935, begint nogal onverwacht met een beknopt, helder overzicht van de aanhoudende uitbuiting van de Amerikaanse indianen sinds de komst van de blanken. Dertien jaar eerder toont Buster Keaton in *The Paleface* al een indiaanse stam die het slachtoffer wordt van 'oliehaaien', die zich het voorouderlijke land van de stam op onrechtmatige wijze willen toe-eigenen.

Morris en Goscinny zijn vanzelfsprekend gevoelig voor de potentieel komische elementen uit de westerns die ze zien, maar zonder ze te willen kopiëren. Bepaalde van die elementen gebruiken ze. Andere bedenken ze wel degelijk van a tot z zelf, zonder daarvoor te putten uit al bestaande films. Dat neemt niet weg dat je in *Lucky Luke* situaties of gags kunt tegenkomen die lijken op situaties of gags in films die de twee auteurs nooit hebben gezien. Als kunstenaars zich van dezelfde grondstoffen bedienen met dezelfde bedoeling – om het publiek te laten lachen of glimlachen – valt het niet uit te sluiten dat ze gelijksoortige dingen bedenken, zelfs met een oceaan tussen hen in. Andersom kan het ook gebeuren dat er in westerns iets voorkomt dat ook in *Lucky Luke* staat, zonder dat de maker de Franco-Belgische stripreeks hoeft te kennen. ■

* Morris in gesprek met Jean-Paul Tiberi, *La Bande dessinée et le cinéma*, Regards, 1981.

THE JAMES BOYS WEEKLY.

Containing Stories of Adventure.

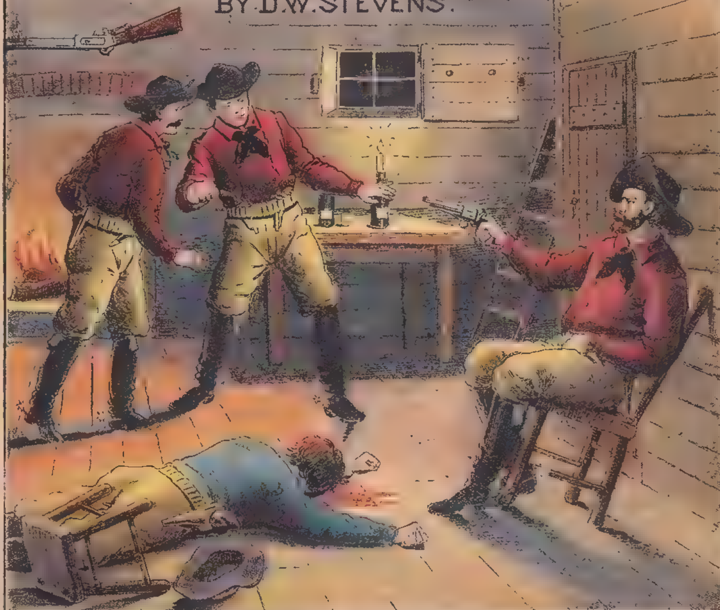
Issued Weekly—By Subscription $2.50 per year. Entered as Second Class Matter at the New York Post Office, by Frank Tousey.

No. 10. NEW YORK, MARCH 1, 1901. Price 5 Cents.

JESSE JAMES' LAST SHOT:

OR TRACKED BY THE FORD BOYS.

BY D. W. STEVENS.



"Heavens! you have killed him!" Bob gasped. "Take your seat," said Jesse, coolly. Bob turned his astonished eyes toward his chief, and saw the small dark hole yet smoking from the last shot. It was on a level with Bob's eye.

The James Boys Weekly
1 maart 1901

Lang voor de film waren de legendarische figuren van het Wilde Westen al de helden van toneelstukken en ontelbare 'dime novels'. Deze goedkope feuilletons kenden vanaf het eind van de Amerikaanse Burgeroorlog tot de jaren 20 een enorm succes. De lezers waren vooral dol op verhalen over Jesse James. Een smakelijke scène uit The True Story of Jesse James van Nicholas Ray (1957) laat zien welke loopjes de schrijvers van deze boekjes namen met de historische waarheid. Nadat de bende van de broertjes James een trein heeft beroofd, brengen de mannen een kalme nacht door in een herberg. Aan het ontbijt leest Cole Younger een pamflet dat daar ligt: een verzonnen biografie van zijn baas. Pesterig vat hij voor zijn kameraden de inhoud van het pamflet samen: "Hier staat dat Jesse James eigenlijk geen schurk is – hij is gewoon onbegrepen. Waarom steelt hij? Waarom plundert hij? Hij geeft alles aan de armen! Jawel, meneer, hij besteelt de rijken om de armen te helpen! Ik moet ervan janken!" Iedereen barstte in lachen uit. Behalve Jesse.

De Western op afstand

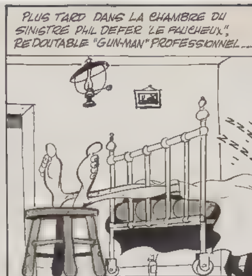
« Als je aan dit genre begint, is het moeilijk om niet te worden beïnvloed door de mythologie ervan en door de films die haar overbrengen. Maar in het geval van Lucky Luke *gaat het nooit over echte bewerkingen. Ik gebruik de geschiedenis waar ze me interesseert en wijk ervan af als ze me verveelt […] De eerste westernheld die ik inspirerend vond was Jack Palance, in* Shane *van George Stevens. Palance staat model voor Phil IJzerdraad, op wie hij fysiek lijkt en van wie hij bepaalde tics heeft. Het eerste verhaal dat rechtstreeks is beïnvloed door een film is* De spoorweg door de prairie *– geënt op* Pacific Express *van Cecil B. DeMille. Dat is trouwens het eerste scenario van Goscinny. Maar de invloed kan veel subtieler zijn. In* Dodge City *van Michael Curtiz zit bijvoorbeeld een historisch saloongevecht dat erg veel indruk op me heeft gemaakt en ik dat talloze malen heb gebruikt. »* Morris*

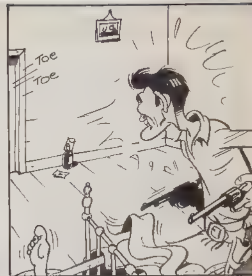
Wat het oeuvre van Morris en Goscinny voor een groot deel zo uniek maakt, is dat ze elementen die slechts vluchtige komische noten waren opeenstapelen en ze zelfs verheffen tot gimmicks. Alleenstaande motieven uit verschillende westerns worden in de strip samengesmeed en vermengd met frisse ideeën. Ze worden tot vermaak van de trouwe lezers van album tot album in oneindig veel variaties herhaald. Ze worden in de enscenering uitvergroot en op de voorgrond geplaatst. Zo krijgen deze motieven een nieuwe betekenis en worden het echte hoekstenen die niet meer weg te denken zijn uit dit nieuwe, coherente en vertrouwde universum.

Lucky Luke draait weliswaar om humor, maar staat soms toch dichter bij de historische werkelijkheid dan de oudere westerns. Goscinny stelt het in 1974 zelf vast, zonder erbij te vertellen of het oeuvre dat hij samen met Morris heeft gecreëerd toeval of vooropgezet was. Een journalist die tegen hem zegt: "Met de Daltons en hun moeder houdt u zich niet echt aan de historische waarheid!", krijgt als antwoord: "Nee, natuurlijk niet. Maar als het gaat over de Far West, wordt de historische waarheid zelden gerespecteerd… Het is moeilijk om daar werkelijkheid en legende te scheiden… In de films worden bandieten vaak neergezet als vrijbuiters. Ze werden misdadigers omdat ze een Robin Hoodcomplex hebben. Ze bestelen de rijken omdat hun mama iets werd aangedaan, of omdat het Zuiden had verloren en ze dat niet pikten… In werkelijkheid waren het meestal echte gangsters, schizofrenen en dergelijke. Wij benaderen soms, met onze karikaturen, veel dichter de werkelijkheid dan wat er al is gezegd en geschreven." *Lucky Luke* is gemaakt door Europeanen die zijn gewapend met een gedegen documentatie. Onbevangen en vrijmoedig, met een heilzame onthechtheid zelfs, snijdt de reeks een aantal problematische kwesties uit de Amerikaanse geschiedenis aan: racisme, inhaligheid, overhaaste

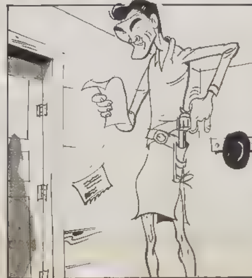
* Morris in gesprek met Jean-Paul Tibéri, *La Bande dessinée et le cinéma*, Regards, 1981.

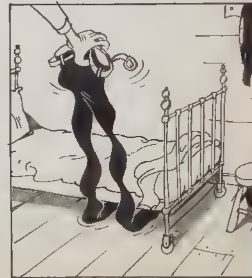








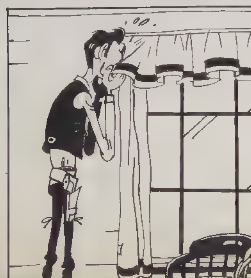
















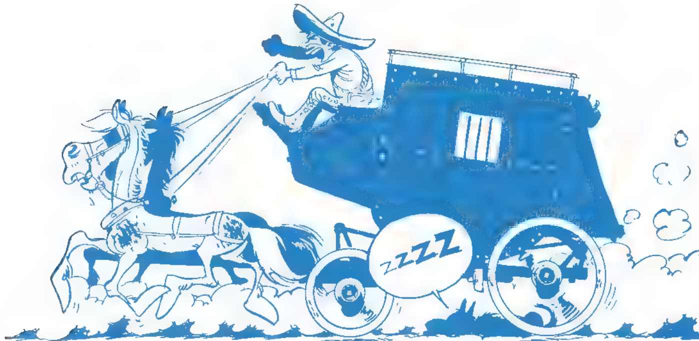
Phil IJzerdraad - 1954
Plaat 4

In The Life and Times of Judge Roy Bean van John Huston (1972) drinkt de albinobandiet Bad Bob zijn koffie even extravagant als Phil IJzerdraad

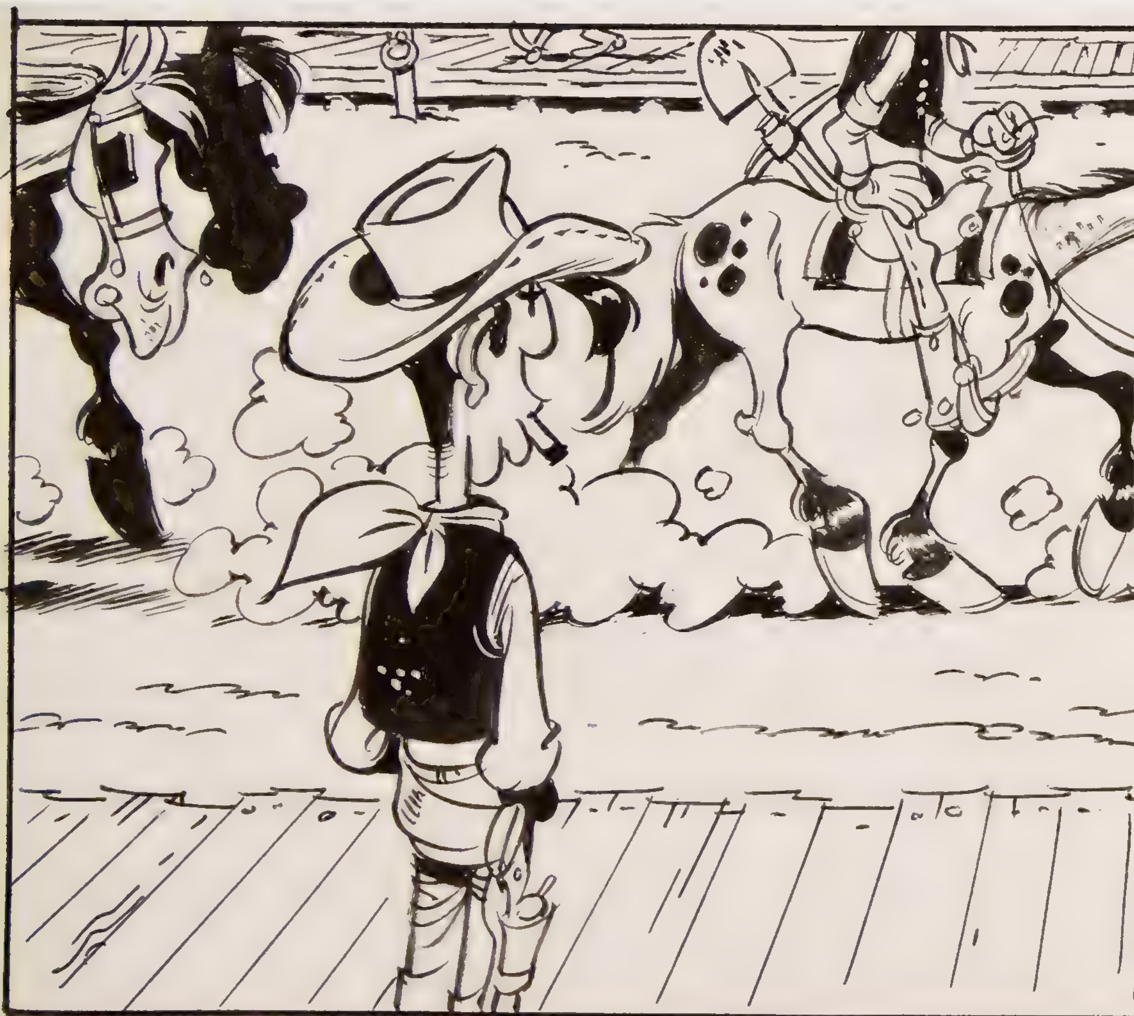

25A

rechtspraak, lafheid, geweld… De wereld van *Lucky Luke* die zich aftekent vanaf 1951, de tijd waarin Morris in de Verenigde Staten woont, zal in de meeste opzichten niet meer veranderen. De reeks lijkt daardoor vooruit te lopen op de ontmythologisering van het Wilde Westen die in de jaren 60 wordt ingezet en die in de jaren 70 een hoogtepunt kent. De lezer die is opgegroeid met de avonturen van de lonesome cowboy kan alleen maar met dit beeld in het achterhoofd kijken naar films als *There was a Crooked Man* (1970) van Joseph L. Mankiewicz, *Judge Roy Bean* (1972) van John Huston of *High Plains Drifter* (1973) van Clint Eastwood. Ook deze films werpen een kritische blik op de samenleving van het Westen, waar emblematische figuren zich anders gedragen dan ze eigenlijk zijn of zouden moeten zijn. Ook heel wat situaties die voorkomen in Italiaanse westerns doen denken aan *Lucky Luke*. Het is waarschijnlijk niet toevallig dat Terence Hill, de clowneske vaandeldrager van de spaghettiwestern, in 1991 een *Lucky Luke*-film maakt waarin hij zelf de hoofdrol speelt.

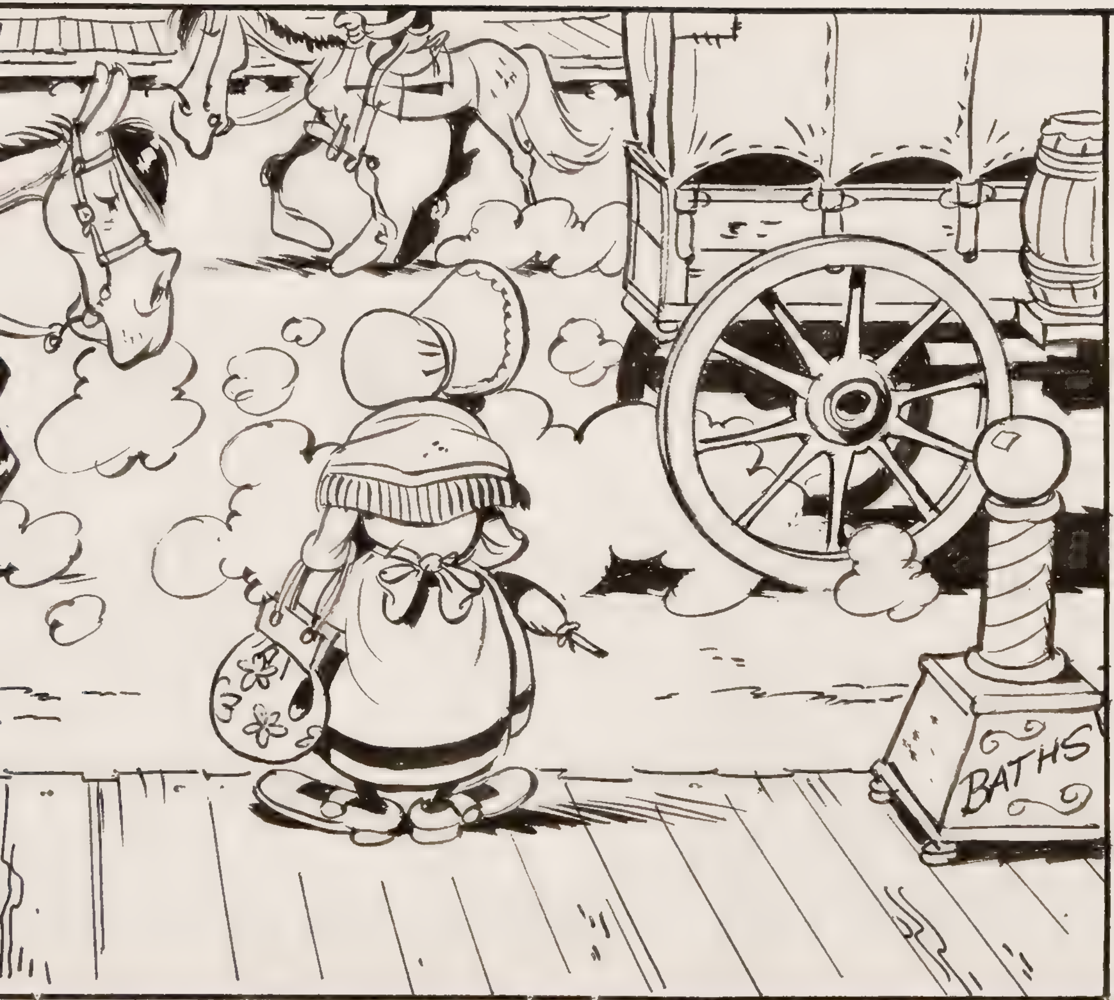
Deze hele latere generatie westerns wordt bevolkt door een menselijke fauna die regelrecht uit de albums van Morris en Goscinny afkomstig lijkt. Hun tronies zijn wonderlijk, hun gedrag en de gebeurtenissen balanceren altijd op het randje van het absurde. Hebzucht en lafheid zijn de norm, alsof de Franco-Belgische stripreeks een catalogus van verwijzingen is geweest voor spaghettiwesterns en hun late Amerikaanse neven. ▪



De Karavaan 1962
Detail van plaat 25



Ma Dalton - 1971
Detail van plaat 2


BATHS


TANDIS QUE LES CHASSE-PIERRES DES DEUX LOCOMOTIVES SE TOUCHENT DANS UN GESTE SYMBOLIQUE, C'EST L'INSTANT HISTORIQUE DE LA GRANDE JONCTION DE L'EST ET DE L'OUEST PAR LE LIEN D'ACIER DU RAIL...



De spoorweg door de prairie - 1955
Detail van plaat 44

De spoorwegverbinding tussen de Mississippi en de Stille Oceaan is de inzet van het verhaal De spoorweg door de prairie *(dat in 1955-1956 loopt in* Spirou/Robbedoes*). Hetzelfde thema werd in Hollywood tweemaal behandeld. De eerste keer in het tijdperk van de stomme film, door een jonge John Ford (*The Iron Horse*, 1924) en de tweede keer in 1939 door Cecil B. DeMille (*Union Pacific*).*

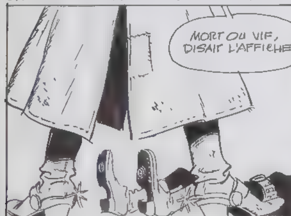
CET INCIDENT OBLIGE ELLIOT BELT À QUITTER SA VILLE NATALE CAR LE PÈRE DU GARÇON DE COURSES N'EST AUTRE QUE LE BOUCHER LUI-MÊME, HOMME VIOLENT.



ELLIOT COMMENCE À PARCOURIR LE PAYS.

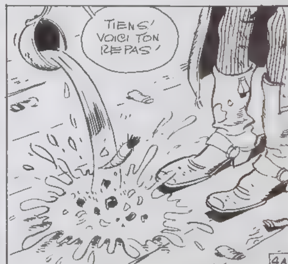


UNE CERTAINE HABILETÉ AUX ARMES, UNE RAPACITÉ LUI TENANT LIEU DE COURAGE LUI PERMETTENT DE SE LANCER COMME CHASSEUR DE PRIMES PROFESSIONNEL.



LES GAINS SONT MODESTES AU DÉBUT...





PUIS, LES SOMMES DEVIENNENT IMPORTANTES...



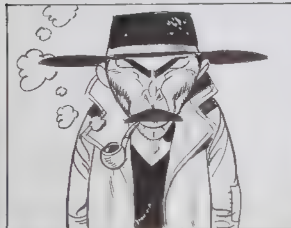
AU POINT QUE BELT OUVRE UN COMPTE BANQUE.



TIENS! VOILÀ LE REÇU

REÇU

ELLIOT BELT EST DONC UN CHASSEUR DE PRIMES PROFESSIONNEL AVEC UNE RÉPUTATION À FAIRE FRÉMIR UN RENÉGAT APACHE.



ET C'EST CET HOMME QUE LES HASARDS DE LA CHASSE ONT CONDUIT À CHEYENNE PASS.



De premiejager - 1972
Plaat 4

De Far West ontmaskerd

« Wij bedienen ons van clichés. We kleden onze personages in filmkostuums en niet zoals de mensen in de Far West er echt uitzagen. Bekijk de historische documenten maar. Wij parodiëren de 'klassieken' van de Hollywoodwestern. Tegenwoordig baseert men zich eerder op de ware geschiedenis van het Westen. Men keert terug naar hoe het echt was. De cowboys worden minder romantisch aangekleed. Misschien moet ik daar in komende episodes van Lucky Luke *rekening mee gaan houden, en moet ik ook meer terug naar de bron. »* Morris *

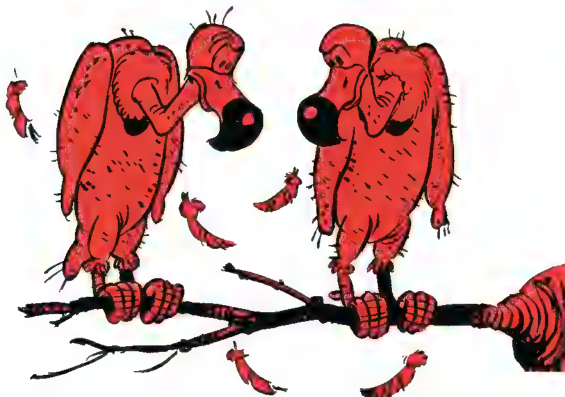
Het voornaamste verschil tussen *Lucky Luke* en deze films is dat de eerste geen greintje cynisme bevat. De twee Europese auteurs doen een boekje open over de grote ondernemingen die aan de basis van de mythe van het Westen liggen (de verovering van het land door de pioniers, de trein en de telegraaf) en stellen de bewoners van de Frontier voor als allesbehalve dappere pioniers, van wie de moraal zou zijn weggeblazen door de eerste prairiewinden... Kortom, ze krabben het laagje vernis weg en confronteren de mythe met de historische werkelijkheid. En ze zijn natuurlijk niet de enigen. In de westerns van de jaren 1950 zijn al tal van voortekenen te zien. Jean-Louis Rieupeyrout, de toonaangevende historicus van het Westen en de western, bespeurde in zijn tijd al een opleving van een "non-conformisme dat sterk gekant is tegen een zaligmakende opvatting van een onbezoedeld Westen met een deugdzame bevolking" (Jean-Louis Rieupeyrout, *La Grande Aventure du western*). Maar Morris en Goscinny zijn er vroeg genoeg mee begonnen. Ze beschrijven een land dat niet het hunne is en doen dat met de vriendelijke ongedwongenheid die je mag verwachten van een reeks die zich richt tot kinderen.

In *Lucky Luke* is dus geen sprake van chagrijn of cynisme. De auteurs vergeten nooit dat ze voor kinderen werken en zijn niet van plan die te somber te stemmen of te bederven. In *Lucky Luke* gaat het nooit over seksualiteit, in tegenstelling tot de westerns van de jaren 1970 die bestemd zijn voor een volwassen publiek. Al komen er, sinds de reeks in 1968 is overgegaan naar uitgeverij Dargaud, wel vrouwen in voor en heel af en toe een paar netkousen. Morris en Goscinny zijn met niemand in oorlog. De Verenigde Staten is ook niet hun vaderland, al hebben ze er allebei een tijdje gewoond. Ze hebben er geen enkele behoefte aan om een beroep te doen op het geweten van de jonge Amerikanen, die niet hun landgenoten zijn. Ze zijn trouwens ook geen van beiden cynisch van aard. Allebei lijken ze de fouten van de mensheid welwillend te vergoelijken. Hun hele oeuvre is onbetwistbaar een ontheiliging van de geschiedenis van de verovering van het Westen, maar het is geen aanval op de figuur en de rol van de held. De mensen die de pagina's bevolken worden weliswaar gekenmerkt door zwakheid, hebzucht, lafheid en dwaasheid (de schurken lijden trouwens meer aan deze symptomen dan eerlijke

* Morris in gesprek met Jean-Paul Tiberi, *La Bande dessinée et le cinéma*, Regards, 1981.

lieden en zijn van nature gevaarlijker omdat ze met wapens kunnen omgaan), maar Lucky Luke lijkt van een andere orde te zijn. Hij is ongevoelig voor gebreken en ondeugden. Hij is vriendelijk, goudeerlijk en raakt zijn doelwit altijd. Net als de cowboys van de films uit het begin van de 20e eeuw maakt hij onrecht altijd weer goed.

Op de morele zwaktes van de pioniers reageert Lucky Luke alsof hij met kinderen te doen heeft. Hij deelt standjes uit. Het album *Jesse James* is wat dit betreft heel interessant. Als de inwoners van Nothing Gulch zich tijdens het proces van Cole Younger schandelijk laf gedragen, bestraft onze held ze door ze in hun sop te laten gaarkoken. Daarmee geeft hij ze de kans om volwassen te worden. In *Billy the Kid* doet Lucky Luke zich voor de grap voor als desperado. Zo toont hij hoe grappig en opmerkelijk het is om te zien hoe snel de rollen worden omgekeerd als een lastig joch een hele bevolking van volwassenen de stuipen op het lijf jaagt. Al stipt de stripreeks dezelfde schaduwkanten aan als de westernfilms uit de jaren 1970, toch is de toon ervan minder sarcastisch en beschuldigend. Door een subtiele mix van humor en historische kennis, legt de reeks onverwachte verbanden. Daarmee anticipeert en overlapt de reeks de discussie die de Amerikanen nog zullen voeren over de ontstaansmythes van hun democratie. Wie *Lucky Luke* leest, ontdekt niet alleen een samenvatting van de geschiedenis van het Westen, maar maakt ook kennis met de geschiedenis van de geschiedenis van het Westen zien. De reeks toont immers de mythe én de herziening ervan. Je ontdekt bovendien een deel van het echte westernavontuur. Voor veel lezers was *Lucky Luke* trouwens hun eerste kennismaking met het genre. Deze reeks heeft ze alle sleutels gegeven die daarbij horen – een betere inwijding bestaat er niet. ▪



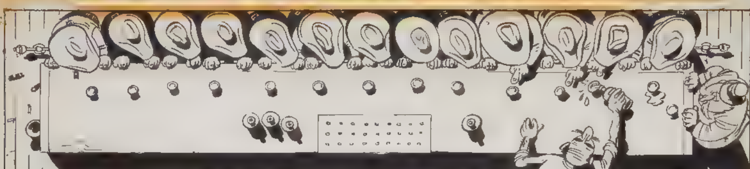


















De bende van Joss Jamon 1956
Plaat 28

Het wafelijzer

Morris blijft een van de Franco-Belgische tekenaars die het meest gehecht is aan het wafelijzer: dat rechtlijnige rooster van vier vakjes hoog en drie vakjes breed. Toch was hij er niet zonder slag of stoot voor gewonnen. Voor de eerste *Lucky Luke* avonturen gebruikt Morris voor zijn platen een heel onregelmatige indeling, die afwijkt van die van zijn collega's. De reden van dit stramien is waarschijnlijk zijn verknochtheid aan de weergave van tijd en beweging. Want het is gemakkelijker om een kader te maken rond een tekening die af is, dan een tekening – die bovendien beweging weergeeft – te maken binnen een vast kader. De eerste drie *Lucky Luke*-verhalen laten zich dan ook lezen op het ritme van vakjes van wisselende formaten, die kleiner of groter zijn om verschillende fases van eenzelfde beweging te laten zien. In het bijzonder die van Jolly Jumper.

Morris geeft blijk van grote originaliteit op dat vlak als hij in de *Robbedoes Almanak* van december 1946 zijn eerste pagina's publiceert. Sinds maart van hetzelfde jaar gebruikt Jijé voor de platen van de titelheld een vaste indeling. Waarschijnlijk doet hij dat op verzoek van Charles Dupuis, die zijn auteurs graag vierkante, regelmatige vakjes wilde opleggen, zodat ze meer konden produceren. De uitgever levert de tekenaars zelfs enige tijd voorgedrukte 'wafelijzers' om ze tijd te laten winnen. Hoewel Jijé zelf in nogal wisselende formaten tekent, moet hij ineens dit keurige, overzichtelijke wafelijzer adopteren. Slechts de avonturen van *Jan Kordaat* behouden nog enige tijd de lichte buitensporigheid die de lezers van hem kennen. Over het algemeen echter heerst er in de meeste verhalen van het weekblad *Spirou/Robbedoes* orde en regelmaat, op enkele uitzonderingen na, zoals de samenvoeging van twee vakjes tot één, of een lichte verschuiving. Het eerste avontuur van *Lucky Luke* deed dus een frisse wind waaien door de bladzijden van het weekblad.

Maar een jaar later, als eind 1947 het vierde verhaal van de serie verschijnt (*De dubbelganger van Lucky Luke*), loopt iedereen in het gareel. Morris kiest geleidelijk ook voor de regelmaat en onderwerpt zich aan de door Franquin en Jijé gecreëerde indeling. Hooguit maakt hij af en toe nog een 'buitenissige' pagina, met bijvoorbeeld vakjes die een kwart van de pagina beslaan. Dit is nog maar het begin van zijn innoverend vormenonderzoek naar de relatie tussen verhaal en pagina-indeling. In 1948 maakt de tekenaar zijn eerste vakken van een halve plaat groot. In het begin van de jaren 1950 werken alle tekenaars met het stramien van vier stroken met drie plaatjes. In de loop van dit decennium begint Franquin er stilaan genoeg van te krijgen. In deze gouden tijd voor *Robbedoes en Kwabbernoot* gaat hij steeds vaker met een vrijer en onregelmatiger stramien werken. Morris daarentegen houdt eraan vast en intensiveert de formule. Tot aan het album *De spoorweg door de prairie* schikt hij zich er braaf naar. Halverwege de jaren 1950 - misschien door de komst van Goscinny als scenarist, of van Yvan Delporte als hoofdredacteur van *Spirou/Robbedoes* – gaat hij zich weer uitleven met variaties en ongelijkmatigheid, maar deze keer op een andere manier. Onder invloed van het Amerikaanse magazine *MAD*, en in het bijzonder van de verhaaltechniek van Harvey Kurtzman, de 'master of grid' (meester van het raster), wordt een combinatie van wafelijzers en afwijkende rasters kenmerkend voor de ritmische leeservaring van *Lucky Luke*. ■

Beste René,

Alle boeken over de verovering van het Westen die ik heb geraadpleegd gaan erg snel heen over de constructie van de telegraaf. De aanleg van bijvoorbeeld de spoorwegen lijkt veel meer voeten in de aarde te hebben gehad.
Behalve het feit dat de Pacific Telegraph Co en de Overland Telegraph Co in juli 1861 begonnen met de bouw van de lijnen die op 25 oktober 1861 werden verbonden in Salt Lake City (net als de twee spoorlijnen in 1869), heb ik heel weinig details gevonden.
Als je je wilt documenteren over de technische kant van de telegraaf, moet je misschien boeken raadplegen over communicatiemiddelen wereldwijd. Want de constructie van de telegraaf in de VS verliep blijkbaar anders dan elders.

- Om terug te komen op de kleine stripplaten over drie stroken: ik ging ervan uit dat grote vakken uitgesloten waren, maar ik heb me vergist. Integendeel, de mogelijkheden zijn bijna even talrijk als op de huidige platen met 4 stroken. Hier zijn ze:

Denk er even over na. Ik geloof inderdaad dat 4 stroken moeilijk passen bij het kleine formaat dat voorzien is.

Hartelijke groet, ook aan Gilberte,

Maurice

Handgeschreven brief van Morris aan Goscinny 19 april 1975 Collectie Musée de la bande dessinée, Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, Angoulême - Schenking Gilberte Goscinny

MAURICE DE BEVERE
MORRIS
AVENUE DES FRANCISCAINS, 93
1150 BRUXELLES
TÉL. 770.46.61

Brux. 19 Av 1975

Mon Cher René,

Tous les ouvrages sur la conquête de l'Ouest que j'ai consultés sont très laconiques sur la construction du télégraphe qui ne semble pas avoir donné lieu aux mêmes péripéties épiques que la construction du chemin de fer par exemple.

À part que la Pacific Telegraph Co et la Overland Telegraph Co commencèrent en juillet 1861 l'installation de lignes dont la jonction eut lieu à Salt Lake City le 24 oct. 61 (analogue à la jonction des 2 lignes de chemin de fer en 1869), j'ai trouvé très peu de détails.

Si l'on veut se documenter sur la technique du télégraphe il faudrait peut-être consulter des ouvrages sur les moyens de communication dans le monde, la construction du télégraphe aux USA n'étant apparemment déroulée de la même façon qu'ailleurs.

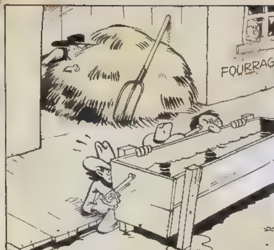
— Pour en revenir aux petites pages de B.D. à 3 bandes, Je dois te faire remarquer mon erreur en croyant les grandes images exclues: Bien au contraire les possibilités sont presque aussi nombreuses que dans les planches actuelles de 4 bandes. Les voici :

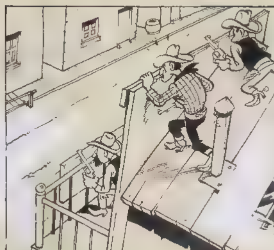
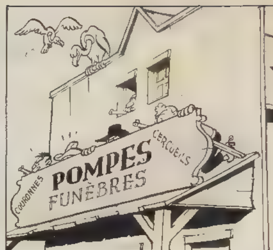


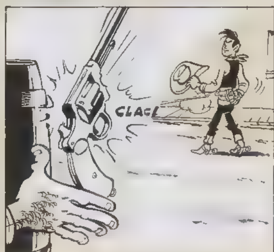
~~Pens~~ Réfléchis sur la question. Je crains en effet que 4 bandes soient difficilement compatibles avec le format exigu qui est prévu.

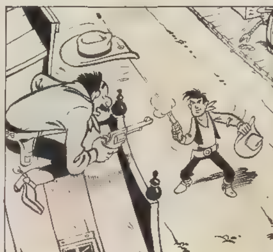
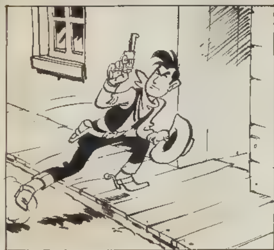
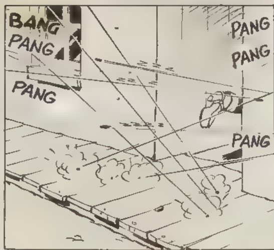
Toutes nos amitiés à toi et à Gilberte.

Maurice

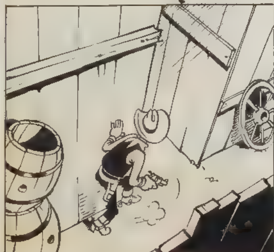
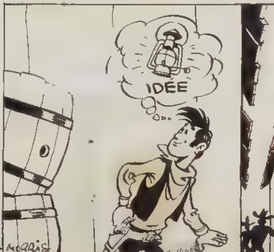


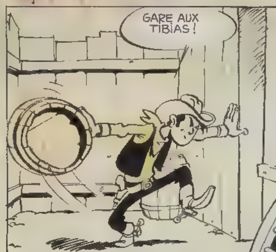




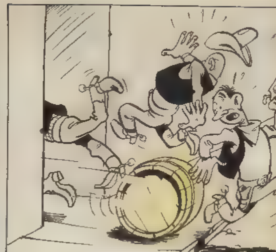
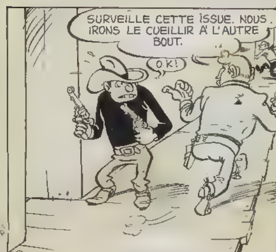


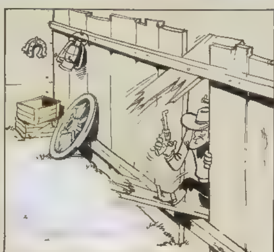



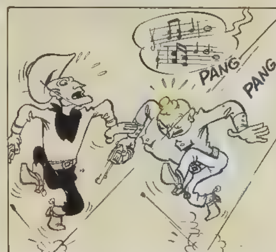


Desperado City - 1948
Plaat 10



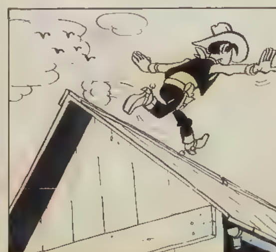
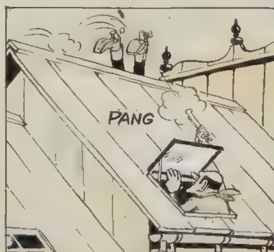










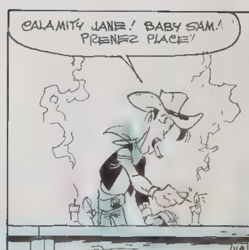





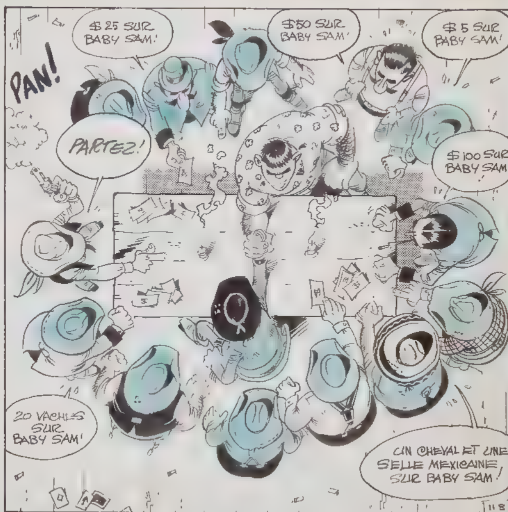
Desperado City - 1948
Plaat 11

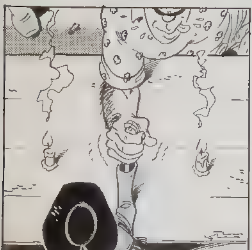
DITES, CALAMITY, VOUS ÊTES SÛRE DE SAVOIR CE QUE VOUS FAITES?
TELLEMENT SÛRE QUE JE SUIS DÉJÀ EN TRAIN DE ME DEMANDER COMMENT JE VAIS REDÉCORER CE SALOON!

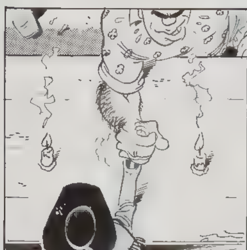
BON! DÉBARRASSEZ CETTE TABLE ET APPORTEZ DEUX BOUGIES!



NOUS SOMMES BIEN D'ACCORD: LE PREMIER QUI TOUCHE LA FLAMME D'UNE BOUGIE AVEC LE DOS DE LA MAIN A PERDU. INTERDIT DE SE LEVER, DE DÉPLACER LE COUDE OU DE GÊNER L'ADVERSAIRE. VOUS PARTEZ AU SIGNAL!









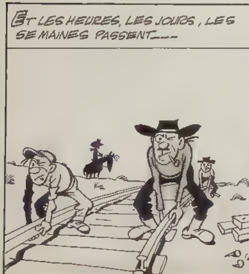
1442-38

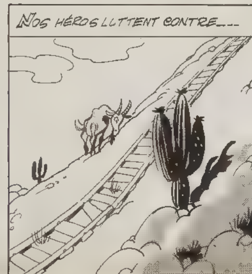
Calamity Jane 1965
Plaat 11



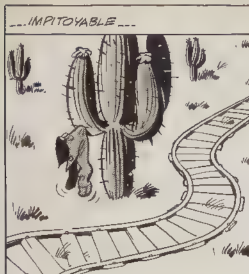


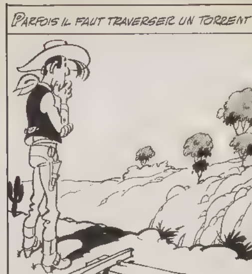




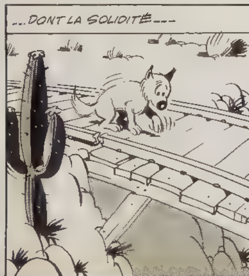




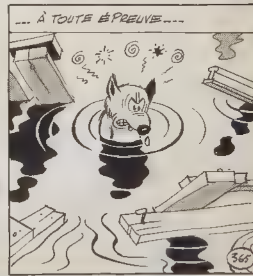








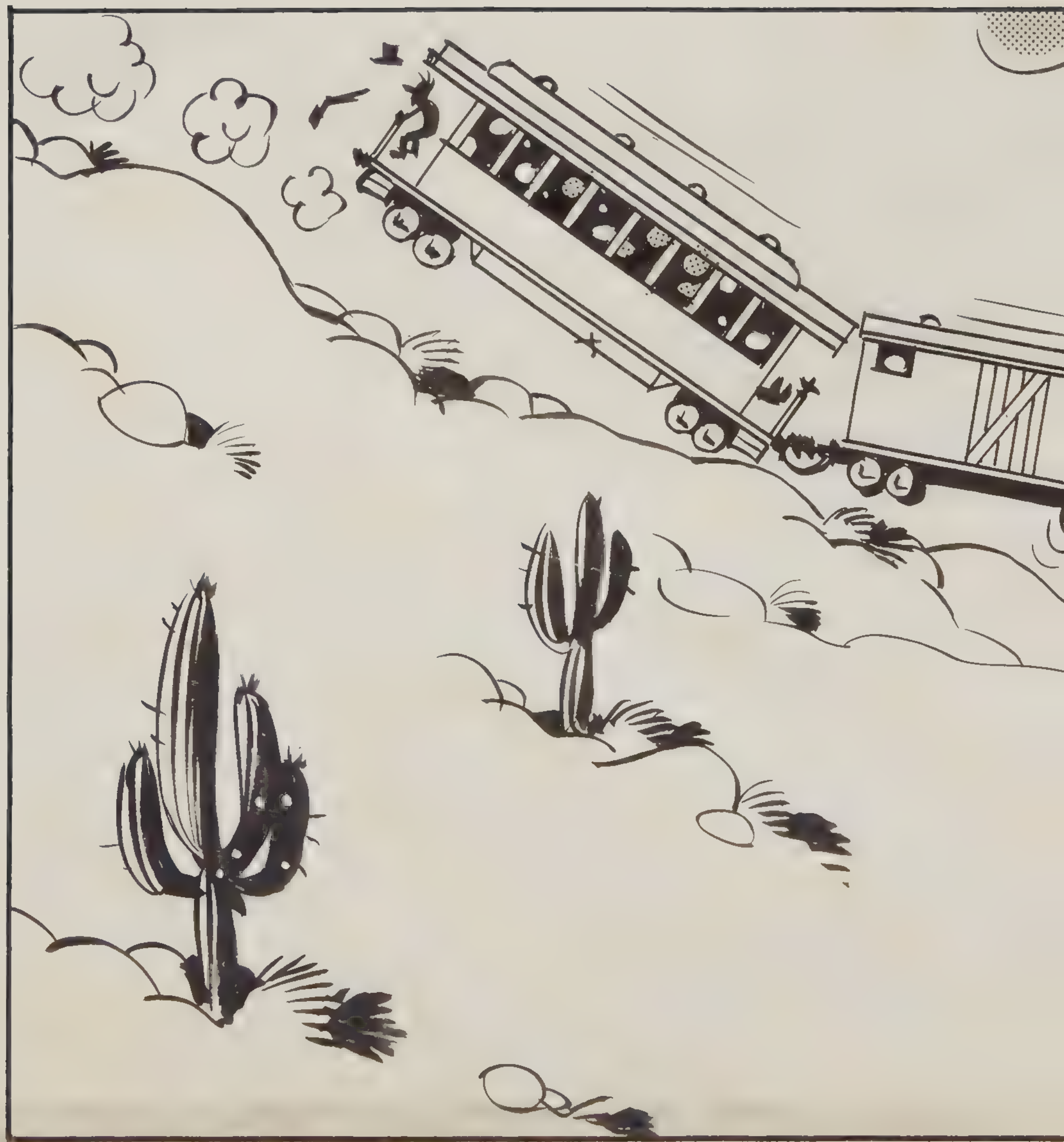




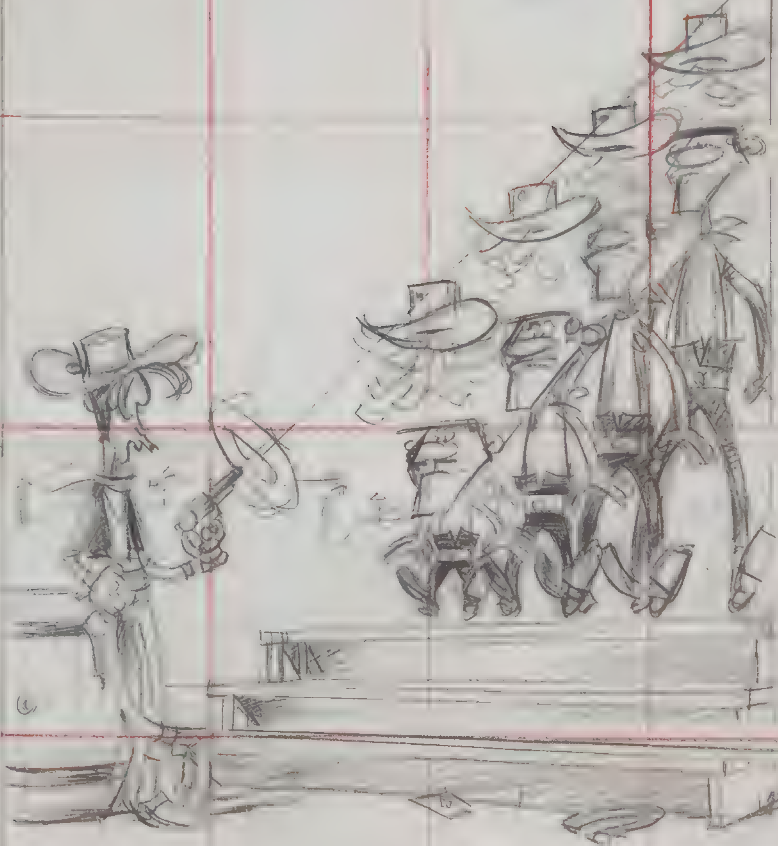
De spoorweg door de prairie - 1955
Plaat 19

Ondanks de uniforme indeling van deze plaat verstrijkt de tijd hier op verschillende manieren. De drie eerste vakjes vertellen gewoon het verhaal. De vakjes 4 tot 9 lijken meer allegorisch, de tijd gaat er sneller. De plaat sluit af met een visuele gag. Met het wafelijzer kan de scenarist bovendien zijn teksten evenwichtig spreiden, wat het komische effect ten goede komt.

Dubbele pagina hierna
De spoorweg door de prairie - 1955
Detail van plaat 18





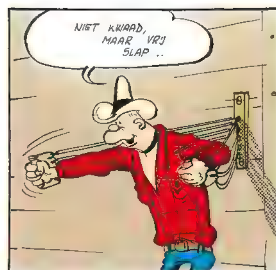

BANK

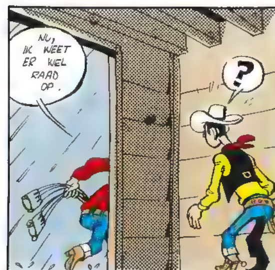
Compositie en geometrie

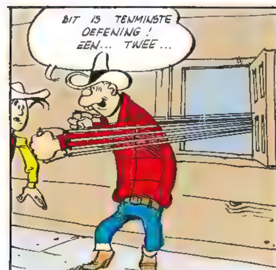
Wat de platen van *Lucky Luke* hun uitzonderlijke kracht geeft, is hun gelaagdheid. Achter het raamwerk van het wafelijzer bouwt Morris vaak een ander net van lijnen, hoeken, diagonalen en meetkundige figuren. Dit netwerk van – op het eerste gezicht onzichtbare – vormen legt Morris aan door elementen van zijn tekeningen, decors en personages met oneindige zorg binnen de vakjes te rangschikken. Door als lezer deze elementen onderling te verbinden, ontwaar je ongeveer deze verborgen configuraties en hoe ze inhaken op het zichtbare raamwerk van de plaat, vaak om het te versterken, soms om het te ontregelen, maar doorgaans om de enscenering extra in de verf te zetten. Wie goed kijkt, ziet duidelijk dat Morris de spieren van de fantasie en de buitenissigheid vaak vasthecht aan dit onderliggende skelet.
Hoe het ook zij, deze combinatie van raster en geometrie is geen uitvinding van Morris. Harvey Kurtzman liet in de magazines van EC Comics van begin jaren 50 al zien hoe de pagina-indeling en de compositie van de vakjes elkaar kunnen versterken. De Amerikaanse tekenaar wilde de lezer zo confronteren met de anonimiteit en de barsheid van een Amerika dat helemaal was bekeerd tot het kapitalisme. De codering heeft dus niets origineels, maar Morris is de enige tekenaar in Europa die ze aan het begin van de jaren vijftig gebruikt. En het zal nog een hele tijd duren voordat hij navolging krijgt. Bovendien kopieert Morris deze tekentaal niet. Hij gebruikt hem op een heel eigen manier, vooral voor komische doeleinden. Het samenspel van het zichtbare raster en de onderliggende meetkundige composities bevordert de leesbaarheid. Die wordt nog extra versterkt door de zuivere lijn van de tekenaar. Het tekenwerk speelt ten volle zijn rol in deze constructie, met leegtes en volmaakte perspectieven, met schitterende vlakke tinten, met platte en driedimensionale oppervlakken. Vooral de kanteleffecten, de symmetrische verhoudingen, de uitlijning van de decorelementen, de contrasten en de overeenkomsten staan volledig in dienst van de actie. Het raster van de strip verhult een andere, geheime wereld. De landkaart ervan bestaat uit losse motieven die de lezer zelf bij elkaar moet zoeken. Het is te vergelijken met het kinderspelletje waarbij de punten op een blad papier met elkaar moeten worden verbonden om een tekening te krijgen. Desondanks krijg je het gevoel dat in *Lucky Luke* het onbewuste vaak aan het werk is. Heeft dat te maken met al die schoten die erin worden gelost? Met de woede-uitbarstingen van Joe Dalton? Of komt het door de schijnbare losheid van de grafiek van Morris? In elk geval is elke wanorde hier slechts schijn. Achter de ruigheid van de vijandige Far West, ondanks het stof, de stoom van de treinen, de rook van de signalen van de indianen, de revolvers, de sigaren en de dolle ritten te paard, is het Westen van Morris opvallend helder, mathematisch gepland en gedegen van opzet ■

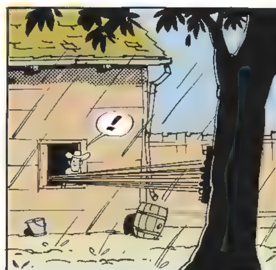
Potloodstudie van Morris

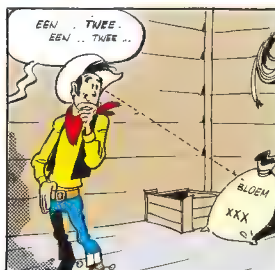


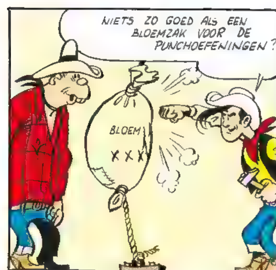


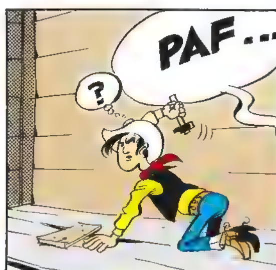














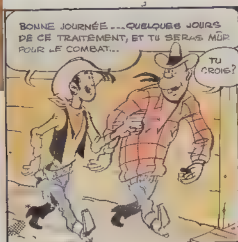






Harde knoesten 1950
Plaat 8
(uit het album *Avonturen in het Westen* - 1952)

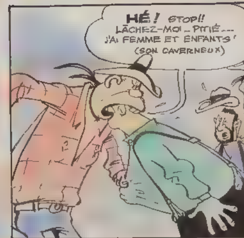
DE GROTE DAG NADERT, WAAROP KELLY DE DODER EN SIMON DE SLAGER ELKAAR MOETEN ONTMOETEN.





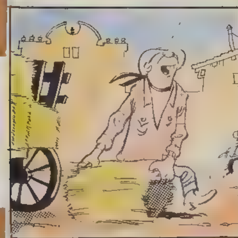


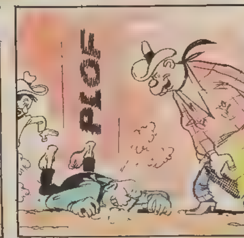


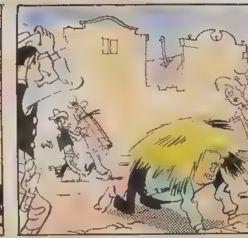




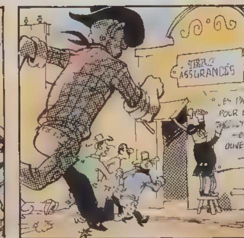
LL 162A

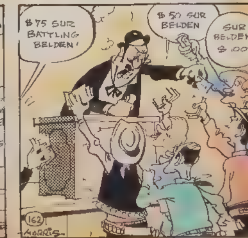








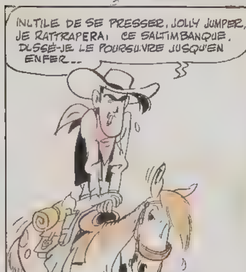




Harde knoesten 1950
Plaat 9

Deze dubbele plaat is erop gemaakt om de blik van de lezer te leiden naar wat er buiten de plaat gebeurt. De bokser wordt buiten het blikveld van de camera geslagen. Theoretisch moet hij daar het hoogtepunt van zijn baan bereiken voordat hij weer landt. Dat doet hij in het derde strookje van de rechterpagina. Een groot aantal dingen sturen onze blik. Vooral op de laatste strook van de linker pagina, waar een vakje in twee driehoeken is verdeeld. De richting van Lucky Lukes blik wordt aangegeven door een stippellijntje. Het vakje waarin de bokser zijn uppercut krijgt is hoger dan normaal. De hele compositie laat de luchtreis van de bokser goed tot zijn recht komen. Ze is een voorproefje van de vliegende Romeinen in Asterix.





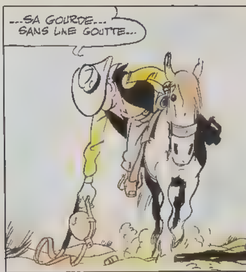






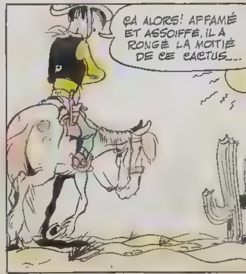


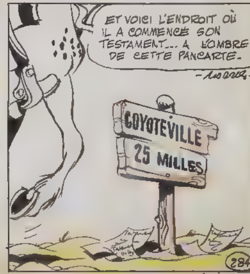






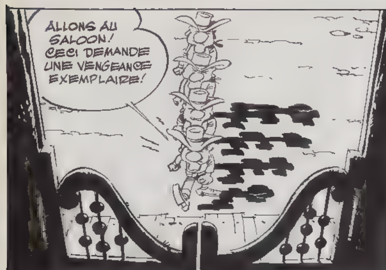


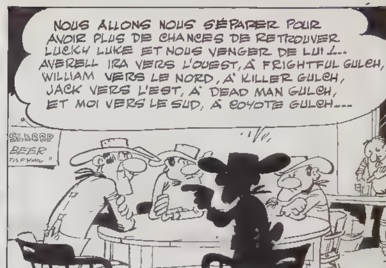




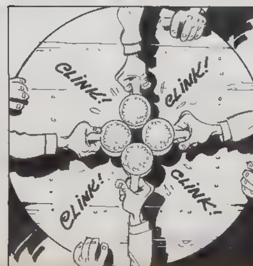
Dr. Doxeys elixer - 1953
Plaat 26

De verticale en horizontale lijnen van het wafelijzer worden overdwars doorkruist door de voetsporen in het zand. Daardoor wordt het gevoel van omzwerving versterkt. De dreiging wordt ook groter omdat alle voetsporen leiden naar het vakje waar Lucky Luke de lege veldfles opraapt. Een duidelijke verwijzing naar het gevaar van dood door uitdroging.

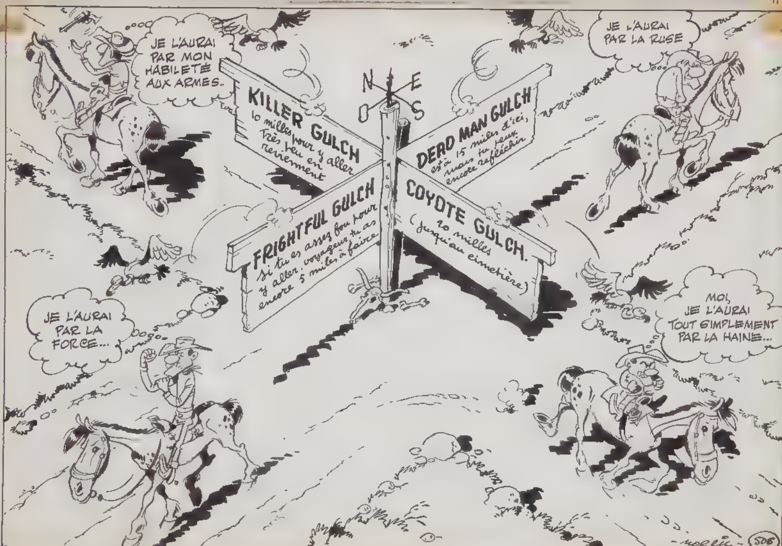






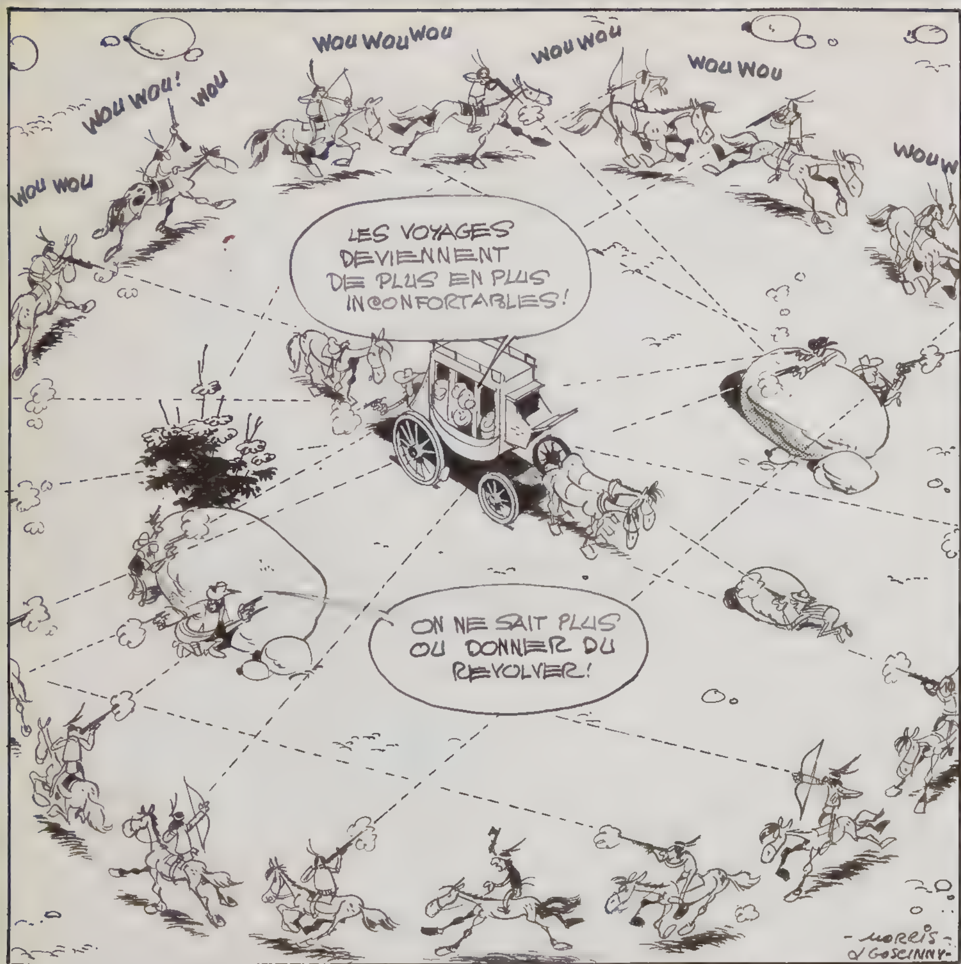




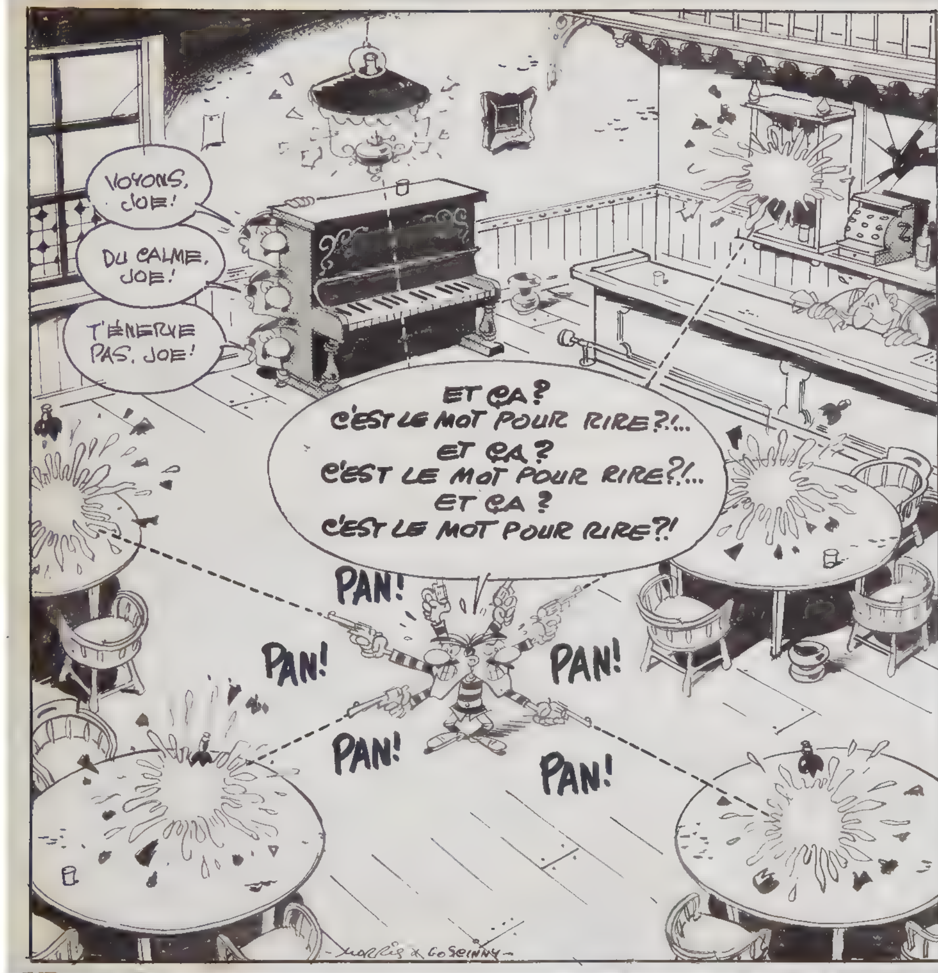


De neven Dalton 1957
Plaat 28

Morris' opnames van boven af zijn beroemd. Hij was heel lang de enige tekenaar die zulke ingrijpende standpunten tekende. Ze hadden in de eerste plaats een verhaaltechnische functie – niets is ooit toevallig bij Morris. Bovendien versterkt die invalshoek vaak de strakke compositie van de platen door de meetkundige figuren in de tekeningen tot hun recht te laten komen (kruisen, cirkels, vierkanten). Vaak tonen die overzichtsbeelden mogelijke conflicten, herenigingen of meningsverschillen, vooral bij het Dalton-viertal. De cirkel midden op de plaat onderlijnt een gevoel van saamhorigheid rond een pul bier. Dit vak staat recht boven het vakje waarin de wegwijzer het middelpunt is van de cirkel die nu wordt gevormd door de vier broers die tegenovergestelde windrichtingen kiezen. Opvallend is de cesuur die de plaat exact in twee helften verdeelt. Het wit tussen de vakjes van de eerste strook staat precies in het midden. De wegwijzer staat precies in het verlengde hiervan. Op de eerste strook bakent die scheidslijn de grens af tussen binnen en buiten de saloon. Onderaan de plaat zet de 'onzichtbare' cesuur vooral de ongewone opsplitsing van de Daltons in de verf.

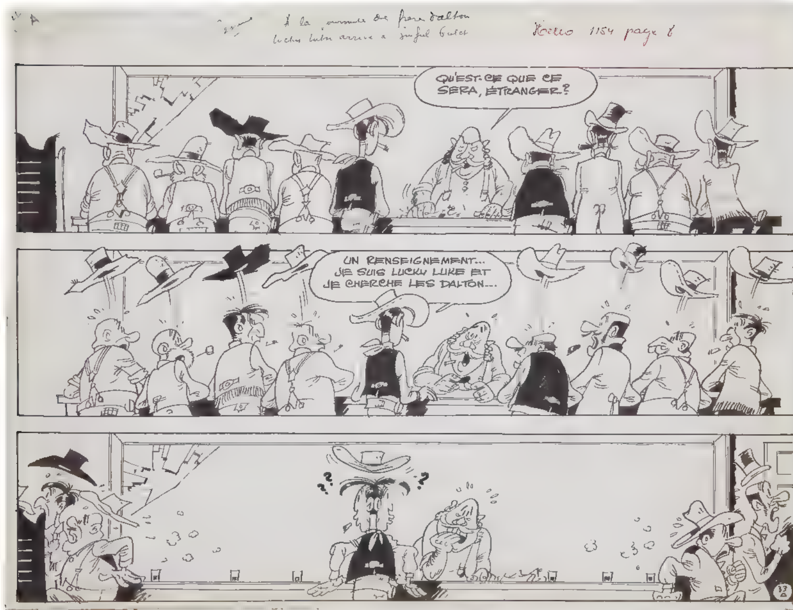


Het escorte 1964
Detail van plaat 31



De Daltons kopen zich vrij - 1963
Detail van plaat 34

Eén van de grootste kwaliteiten van Morris' stijl is zijn toepassing van perspectief. Als een scène zich op ooghoogte afspeelt, jongleert de auteur met verdwijnpunten om te laten zien hoe groot de afstanden zijn die worden afgelegd. Maar zijn werk wordt vooral gekenmerkt door zijn unieke, systematische gebruik van het vogelperspectief om decors te laten zien, vooral in de vakjes van een halve plaat. Bij dit uitzonderlijke gebruik van perspectief zijn de drie dimensies in de ruimte even belangrijk. In tegenstelling tot M.C. Escher, die met deze techniek jarenlang een spelletje van optisch bedrog speelde, gebruikt Morris het vogelperspectief om zijn settingen overzichtelijker te maken. Op die manier houden objecten of personen die zich erin bewegen namelijk altijd dezelfde verhoudingen. Tenminste, als ze altijd een gelijke afstand bewaren tot het standpunt (dat van de lezer).



In het spoor van de Daltons 1960
Detail van plaat 33

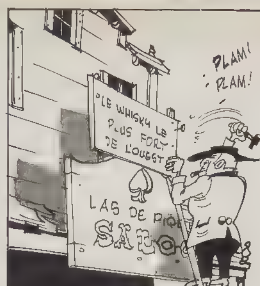
Morris was verknocht aan dualiteit en aan geometrie. Van de weeromstuit wordt het spel met symmetrie en asymmetrie een regelmatig terugkerende structuur in de platen van Lucky Luke. Enkele van de mooiste platen uit de gouden tijd zijn op die structuur gebaseerd. Het heeft natuurlijk een ordenende functie, maar vaak dient het ook om iets te zeggen, of om iets te laten zien wat onbewust is. Deze spiegelspelletjes dienen vooral de humor. Toch hebben ze vaak ook nog een narratieve functie, bijvoorbeeld door het droste-effect toe te passen op het concurrentieprincipe dat Amerika groot heeft gemaakt. Een saloonhouder (hiernaast) hoeft maar een beetje fanatiek reclame te maken, of zijn concurrent hangt ook meteen wervende uithangborden op. De uitbaters binden de concurrentiestrijd aan in twee tegenover elkaar geplaatste vakjes, die in alle opzichten elkaars spiegelbeeld zijn.
Het onderstreept juist hun eendracht in commerciële dwaasheid

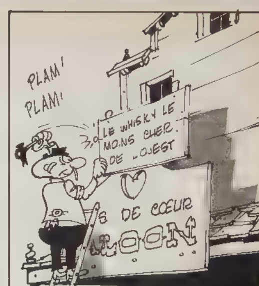




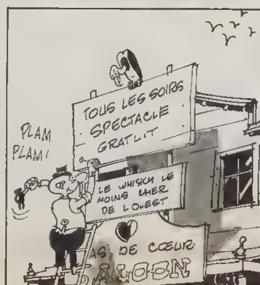
Phil IJzerdraad 1954
Detail van plaat 1







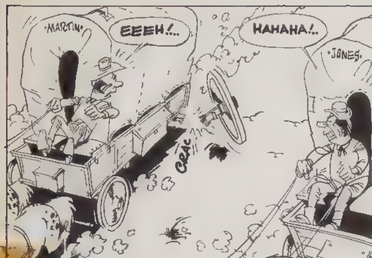


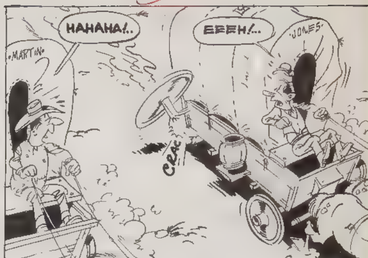




Phil IJzerdraad - 1954
Detail van plaat 3

1057/19





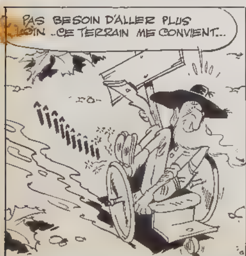


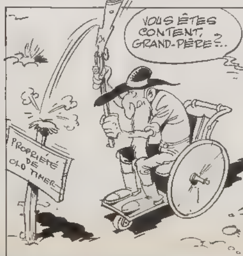














De trek naar Oklahoma · 1958
Plaat 18

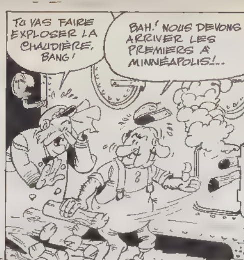
Morris gebruikt symmetrie vaak om te onderstrepen dat dingen gelijktijdig gebeuren. Of juist dat er intussen tijd is verstreken. Heel vaak omlijst het spiegelspel een weglating om het verstrijken van tijd aan te geven. Wat niet wordt getoond, kan geraden worden door middel van vergelijking: 'voor en na'. De karavaan verlaat het fort ongeschonden. Daarna komt het doorzeefd met pijlen terug. Je hoeft de tocht niet te hebben gezien om te begrijpen dat hij veelbewogen is geweest. De eerste strook van de plaat hiernaast is ook een voorbeeld van een symmetrische compositie die tegen de lezer lijkt te zeggen: "Wie het laatst lacht, lacht het best."



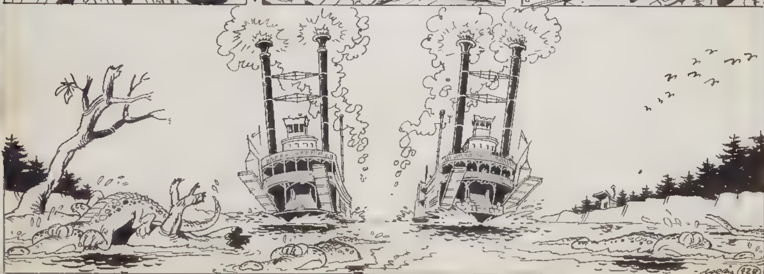












Bootrace op de Mississippi - 1959
Plaat 42

Gespiegelde composities als deze laten de competitie zien in het Amerikaanse Westen, dat dan al in de greep is van concurrentie en kapitalisme.

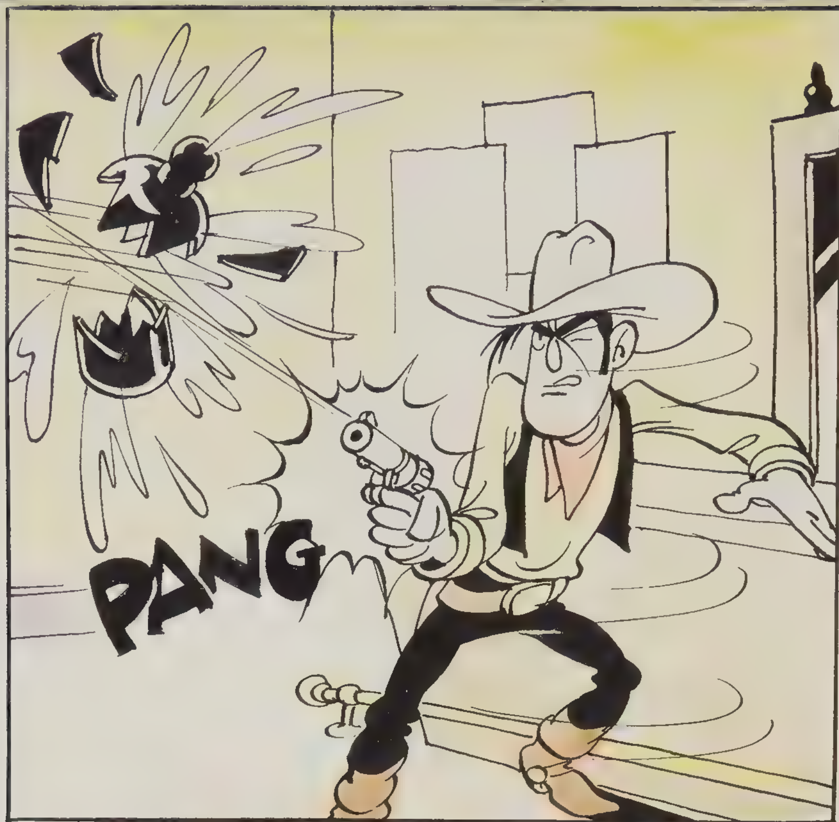
De kunst van het hoogtepunt

« Al doende ben ik volgens bepaalde regels gaan werken. Ik ben tot de conclusie gekomen dat, bij een handeling, het beeld dat de beweging statisch het best overbrengt, het beeld is waar de beweging het traagst gaat. Je zou denken dat het tegendeel waar was, maar nee! Dat is niet het geval en daar is een eenvoudige verklaring voor: het netvlies heeft een bepaalde traagheid die maakt dat iets wat langzaam gaat er beter op achterblijft. Op basis van dit langzame beeld reconstrueert het oog de beweging. »
Morris*

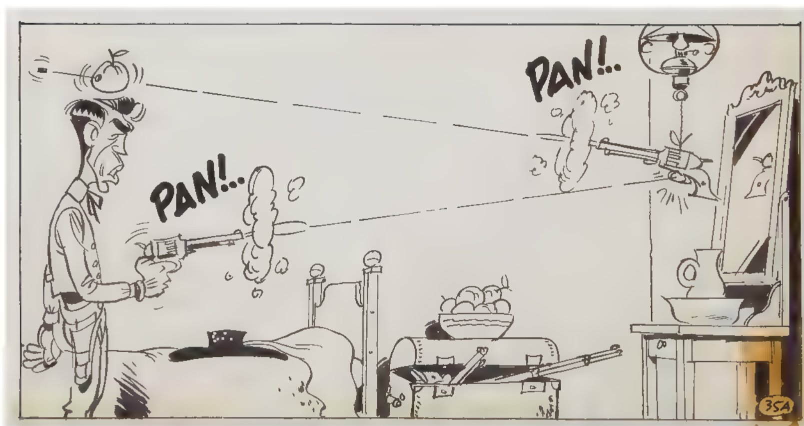
Misschien komt het doordat hij er langer over doet dan zijn kompanen om de technieken van de tekenfilm los te laten. Het kan zijn dat zijn obsessie voor duidelijkheid hem dwingt om figuren te tekenen die onmiddellijk herkenbaar zijn. Hoe dan ook creëert Morris na een paar jaar een eigen stijl waarin de tijd soms stil lijkt te staan. Zijn personages nemen beheerste houdingen aan. Hun gebaren worden haast terloops dankzij een vorm van rust. Toch zijn ze nooit ontzield. Want Morris blaast hen leven in.

Deze uitbeelding van gestolde beweging is typerend voor *Lucky Luke* op zijn hoogtepunt. Maar hij heeft tijd nodig om die volwassenheid te bereiken. Goscinny moet eerst het stramien van de serie opnieuw vastleggen zodat Morris er een nieuwe grafische vocabulaire voor kan uitwerken. Om deze herbronning tot een goed einde te brengen, concentreert de door tekenfilm bezeten auteur zich eens te meer op de beweging. *Lucky Luke* lijkt op dit vlak in niets op alle grote voorbeelden uit die tijd. Op Edgar P. Jacobs na, die zijn platen een theatrale enscenering tracht te geven, verkiezen alle andere auteurs van de jaren 1950 levendige beweeglijkheid en tempo. In een stilstaand beeld is dit moeilijk weer te geven. Het vereist een overdaad aan actielijnen, overdreven houdingen en robuuste onomatopeeën. Morris gaat daar niet in mee. Vanuit zijn drang naar duidelijkheid vereenvoudigt hij juist. Omdat stripbeelden nu eenmaal statisch zijn, is beweging bij hem een verstilde houding. Met zijn gevoel voor soberheid beperkt de tekenaar het aantal tekens rondom zijn personages. Hij gebruikt maar weinig 'emanaties' (tekens bij een personage die emotie of beweging aangeven) en heel dunne actielijntjes. De lettering van de onomatopeeën is soms zo licht dat je je kunt afvragen of het bescheiden 'pang' wel echt een revolverschot is. Al sinds zijn debuut laat Morris beweging stollen in de twee uitersten van een beweging: de uitgestrekte en de samengetrokken houding. Deze twee momenten geeft hij voortaan gestalte met een lijn die zo beheerst is dat hij de spanning wegneemt die op dergelijke ogenblikken uitgaat van een lichaam. Dat vertaalt zich naar beelden die in zulke vanzelfsprekende houdingen zijn geboetseerd dat de lezer er de beweging van voelt, maar zelden de energie. Heldendom in het Westen wordt zo bijna een zaak van onverstoorbaarheid — perfect voor deze held, die net als de lezer de zekerheid heeft dat niemand sneller schiet dan hij. De cowboy heeft vaak aan één vakje genoeg om zijn revolver te trekken, raak te schieten, de revolver weg te steken en zijn cola op te drinken. Lucky Luke is duidelijk bedoeld als de perfecte illustratie, de belichaming zelf, van wat Morris beschrijft in zijn voordracht aan de universiteit van Brussel in oktober 1965: "We kunnen [...] bijvoorbeeld uitleggen hoe

* *Schtroumpf / Les Cahiers de la bande dessinée* nr. 22, 1973.



De dubbelganger van Lucky Luke - 1947
Detail van plaat 2



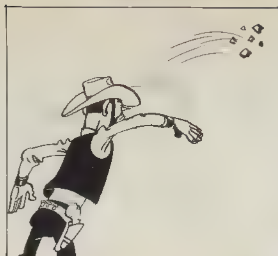
Bootrace op de Mississippi - 1959
Detail van plaat 35

we ons eruit redden als twee bewegingen in één vakje samengaan. In dat geval zal de tekening, laten we zeggen, een beetje vals moeten spelen en twee stadia die eigenlijk afzonderlijk verlopen, moeten voorstellen alsof ze gelijktijdig zijn. Als iemand een bel luidt, maakt hij daarmee uiteraard een tweede personage wakker, die dan pas zijn pruik kan verliezen. Verdraaiing van het werkelijke tijdsverloop van de dingen schokt de lezer helemaal niet. Het levert juist heel grappige effecten op. We kunnen dus besluiten dat een striptekening niet noodzakelijk beschouwd hoeft te worden als een momentopname. Sterker nog, dat is ze maar zelden." (Voordracht in 1965 aan de universiteit van Brussel, opgenomen in *Giff Wiff* nr. 16, december 1965.)

Morris spreekt hier over een tijdsbesef dat eigen is aan de strip. De tijd maakt geen sprongetje, er wordt niks weggelaten, integendeel: de auteur beoogt net 'extra tijd', die bewerkt is en verschillende elementen samenbrengt, zodat één beeld verschillende tijdlagen kan verenigen. Gilles Deleuze, met zijn filmtheorieën over 'l'image-mouvement' en 'l'image-temps', zou vast boeiende discussies hebben kunnen voeren met de auteur van *Lucky Luke*, de grondlegger van de uiterst gestructureerde strip. ■

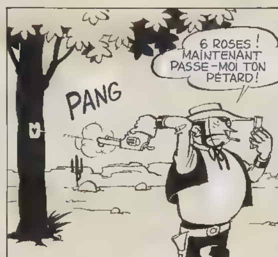
Pagina rechts
Desperado City - 1948
Plaat 7


JE VAIS ME FAIRE LA MAIN EN ATTENDANT LA DILIGENCE...

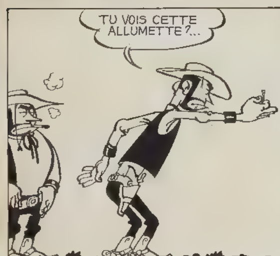



VOILA COMMENT JE CASSE DES PIERRES SANS MARTEAU...
PANG PANG


PAS MAL... MAIS IL Y A MIEUX QUE ÇA!...

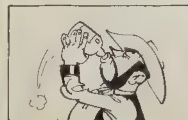

PANG
6 ROSES ! MAINTENANT PASSE-MOI TON PÉTARD!


PANG
PANG

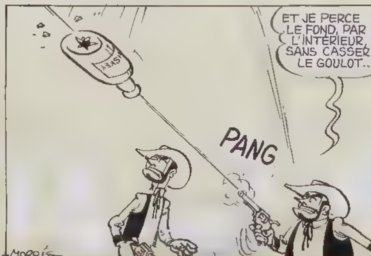

TU VOIS CETTE ALLUMETTE?...


...JE LA LAISSE TOMBER, ET DE LA MÊME MAIN JE DÉGAINE, JE TIRE ET JE LA CASSE AVANT QU'ELLE N'AIT TOUCHÉ LE SOL...
PANG


TU CONNAIS LE "BOTTLENECK SHOT"?

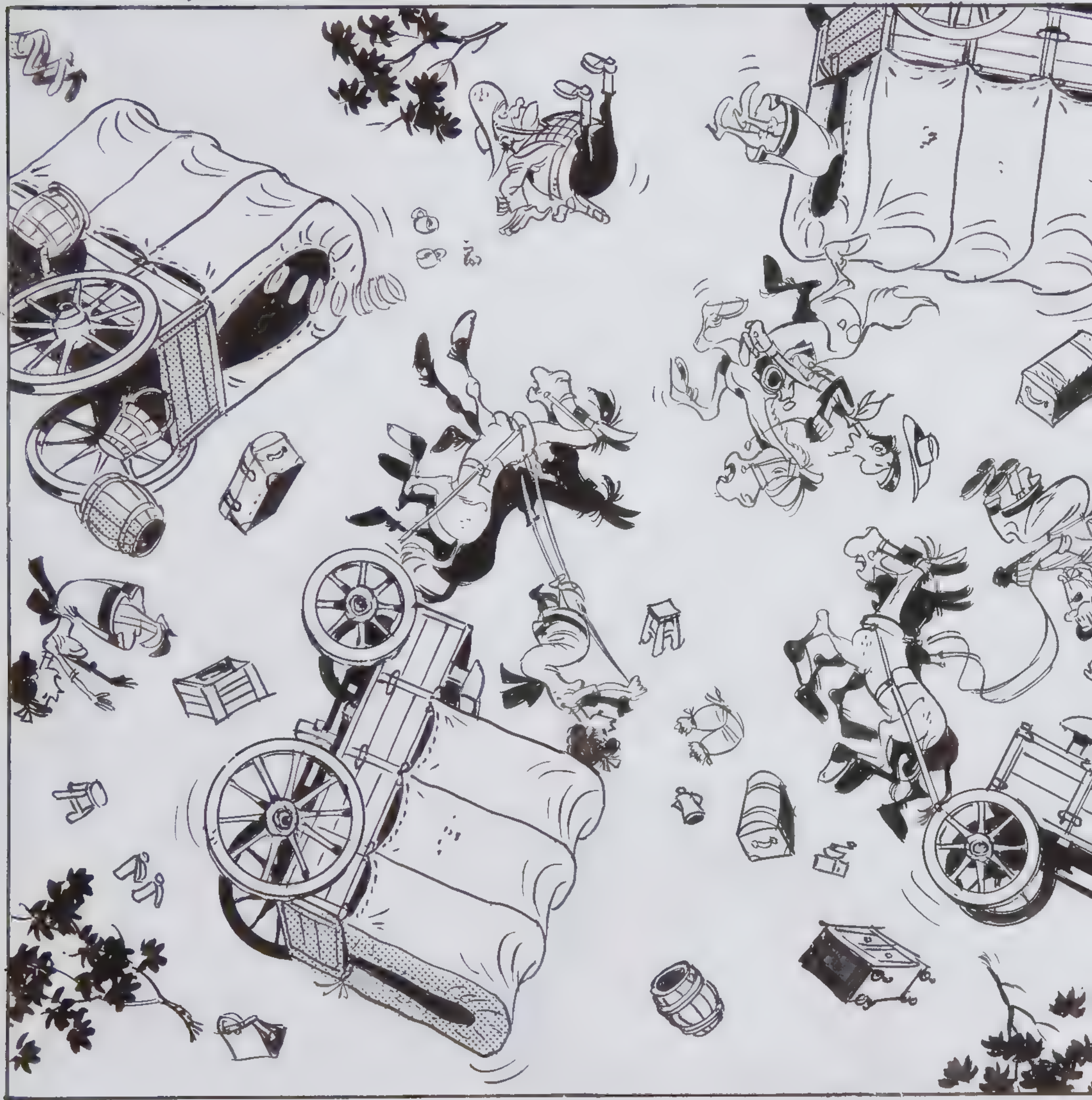


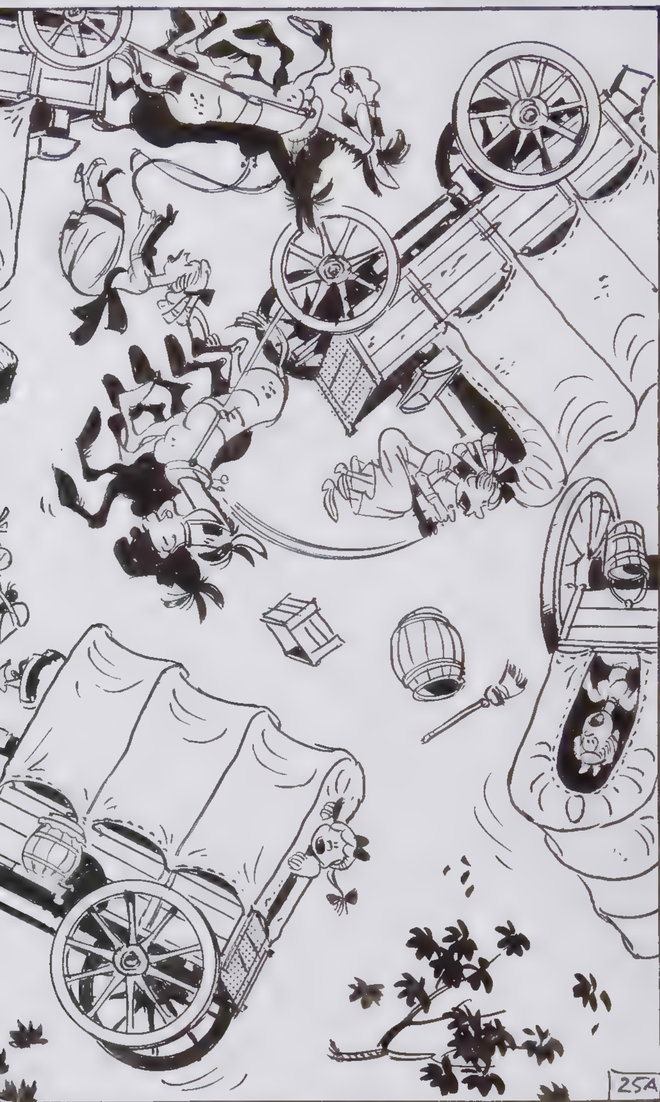

JE JETTE CETTE BOUTEILLE VIDE EN L'AIR...


ET JE PERCE LE FOND, PAR L'INTÉRIEUR, SANS CASSER LE GOULOT...
PANG
MORRIS


MAINTENANT RENGAINE TON RIGOLO, ET CESSONS LE BOUCAN. LA DILIGENCE NE VA PAS TARDER...

NOUS SOMMES AU KANSAS, RÉGION CÉLÈBRE POUR SES FRÉQUENTES
(TORTILLEURS) PAR LES GENS DE L'OUEST, ET CAPABLES DE SOULEVER ET D

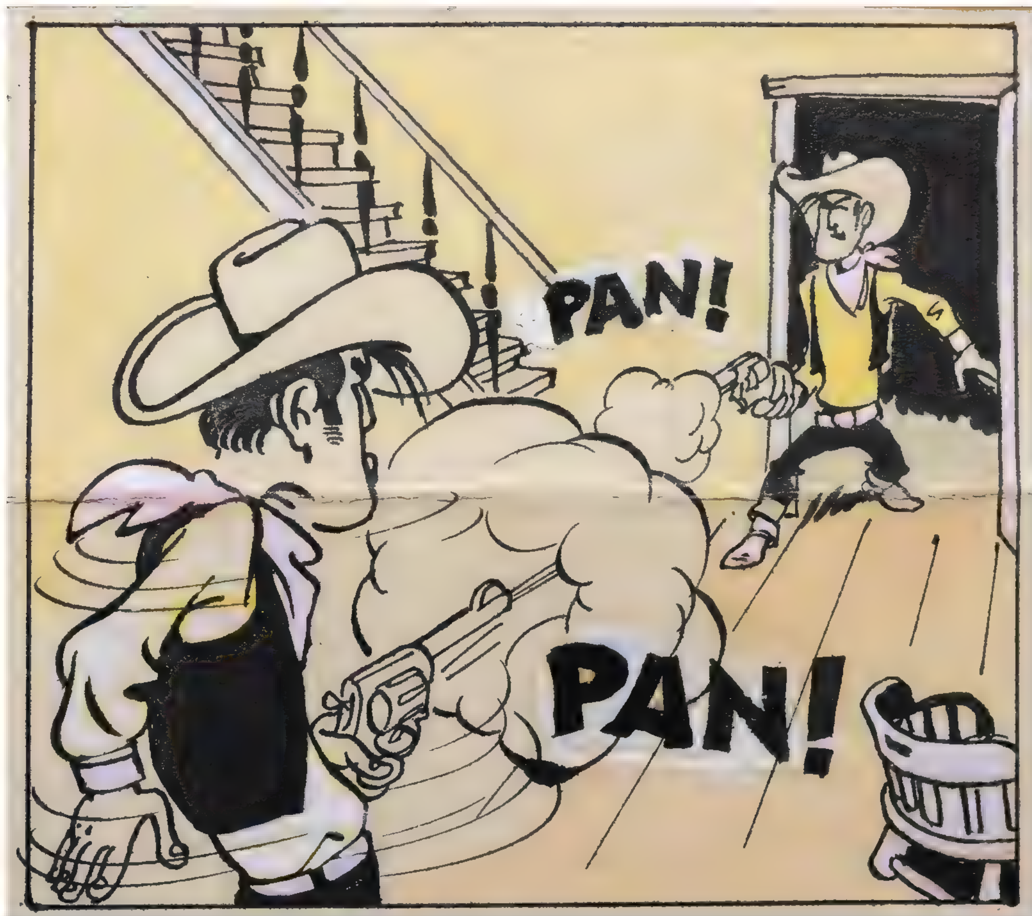




De verloofde van Lucky Luke 1985
Detail van plaat 25

De dubbelganger

Als er één thema is waarvan de serie doortrokken is, vanaf het prille begin tot aan Morris' overlijden in 2001, is het wel 'de dubbelganger'. In elk geval de dubbelganger zoals hij voorkomt in de westerse mythologie. Daarin geeft de dubbelganger niet alleen gestalte aan de geest of de menselijke ziel die voortleeft na de dood. Het gaat ook over het alter ego dat zich toont als spiegelbeeld, als schaduw, als wezen dat rondwaart in de natuur of in dromen. Zonder te diep op het onderwerp in te gaan, moeten we er wel even bij stilstaan. Want het motief van de dubbelganger is een wezenlijk onderdeel van de *Lucky Luke*-verhalen. De cowboy is wellicht niet zo eenzaam als hij in zijn lied voorgeeft te zijn.
Om te beginnen is hij omringd door personages. Er is Mad Jim, de eerste criminele dubbelganger van Lucky Luke (*Dick Diggers goudmijn* - 1947). Daarna volgen de *Pistol Brothers in Desperado City* (1949) en de eerste vier *Daltons* (1951) Zij worden opgevolgd door hun neven (1957), die de gelijkenis met hun rolmodellen zorgvuldig cultiveren, en de families uit *Naijver in Painfull Gulch.* En zo zijn er nog vele anderen. We mogen ook de bijzondere relatie niet vergeten van Lucky Luke met zijn eigen schaduw, en met zijn paard Jolly Jumper. Morris tekent trouwens overal weerspiegelingen: in het water, in spiegels – die vaak gebroken zijn, hoe kan het ook anders met al die gevechten in de saloons – en op zijn platen, die vol staan met gespiegelde composities. Ten slotte mag ook het laatste, onvoltooid gebleven verhaal van *Lucky Luke* hier niet onvermeld blijven. In *Lucky Luke tegen Lucky Luke* moet de held het opnemen tegen de zoveelste dubbelganger: eentje die eerder onnozel dan echt gevaarlijk is. Spiegelingen, herhalingen, dubbele structuren, kopieën van kopieën, blazen hun macabere partijen mee in de verhalen van *Lucky Luke.* Vanaf zijn geboorte tot aan zijn laatste dagen in handen van Morris, lijkt Lucky Luke gevangen in dit spel, al duiken deze thema's en motieven soms waarschijnlijk op zonder dat de auteur zich ervan bewust is. Dergelijke stijlfiguren worden vaak in verband gebracht met identiteitsproblemen. Het is dus niet zo verwonderlijk ze aan te treffen

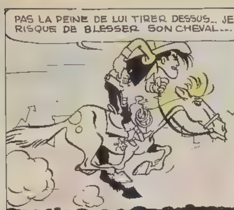


De dubbelganger van Lucky Luke - 1947
Detail van plaat 23

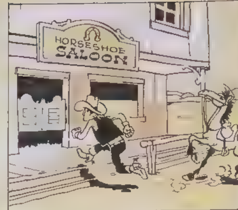


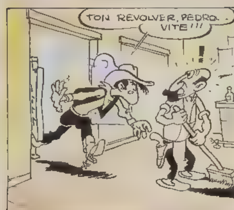
De dubbelganger van Lucky Luke - 1947
Detail van plaat 18

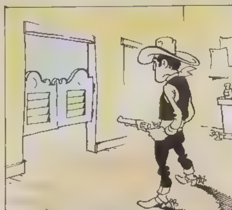
bij een held die tien jaar nodig had om zichzelf te vinden, zwervend door een net ontluikende Amerikaanse samenleving. Al in zijn derde avontuur krijgt de held te maken met zijn eerste bedrieger: Mad Jim, een crimineel die als twee druppels water op Lucky Luke lijkt, behalve dat hij linkshandig is. Omdat hij zich gedraagt als het volmaakte spiegelbeeld van onze rechtshandige held, lijkt Mad Jim meer een ingebeelde dubbelganger dan een echt evenbeeld. Dat lijkt bevestigd te worden in de scène waarin de schurk in de spiegel van de kaptafel in zijn schuilplaats wil kijken of hij glad geschoren is. In werkelijkheid staat hij tegenover de echte Lucky Luke, die zich achter het meubel verstopt. In de mythologie zijn 'doppelgänger' nooit zichtbaar in de spiegel. Wat zijn oneirisch of psychoanalytisch gehalte ook moge zijn, het verhaal van de dubbelganger heeft niets argeloos. In de loop van dit verhaal worden bepaalde thema's en motieven zichtbaar die later in de serie zullen terugkeren, zoals het mislukte lynchen van de held (de eerste poging in een lange reeks). Of het bewijs van de intelligentie van Jolly Jumper. Dit bijzondere rijdier is ook een metgezel en belichaamt een soort dierlijke en telepathische dubbelganger, al is hij in de eerste albums niet begiftigd met spraakvermogen. Het is nogal symbolisch dat *De dubbelganger van Lucky Luke* het enige verhaal is waarin de held zijn vijand ook echt doodt. De lezer en Jolly Jumper weten alleen maar dat Lucky Luke de overlevende van het duel is omdat hij uit de saloon komt en zijn revolver met de rechterhand wegsteekt. Morris houdt er nog een tijdje plezier in om geboefte het leven te benemen, maar de volgende albums waarin hij liquidaties tekent, worden door Dupuis systematisch gecensureerd. Alsof de enige moord die de uitgever toestaat, die op de gekke tweelingbroer is. Het doden van dubbelganger en spiegelbeeld geeft de held zijn status van onsterfelijke incarnatie en onfeilbare gerechtigheid. Precies als in de mythologie maakt de dood van de ene helft de andere helft volmaakt. Nu hij bevrijd is van elke agressie, kan Lucky Luke eindelijk in de meest bedreigende situaties de komieke onverstoorbaarheid en nonchalance ontplooien die binnenkort zijn handelsmerk worden.

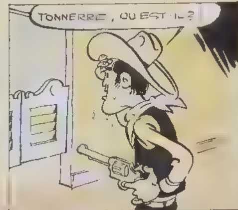


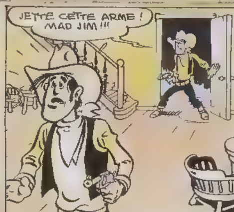


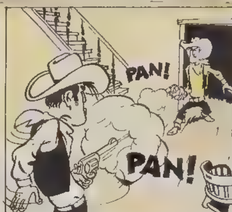


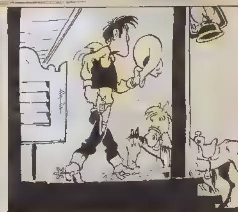


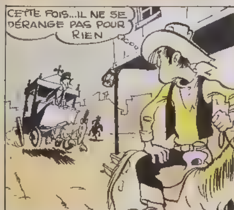


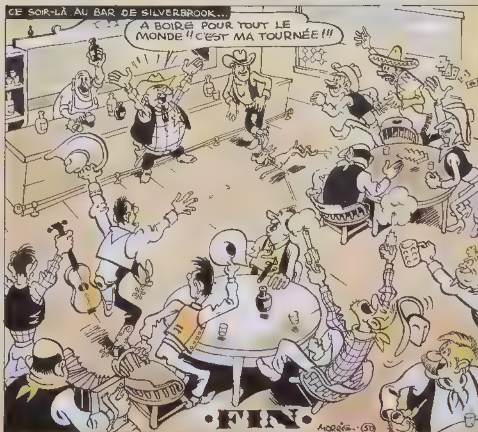








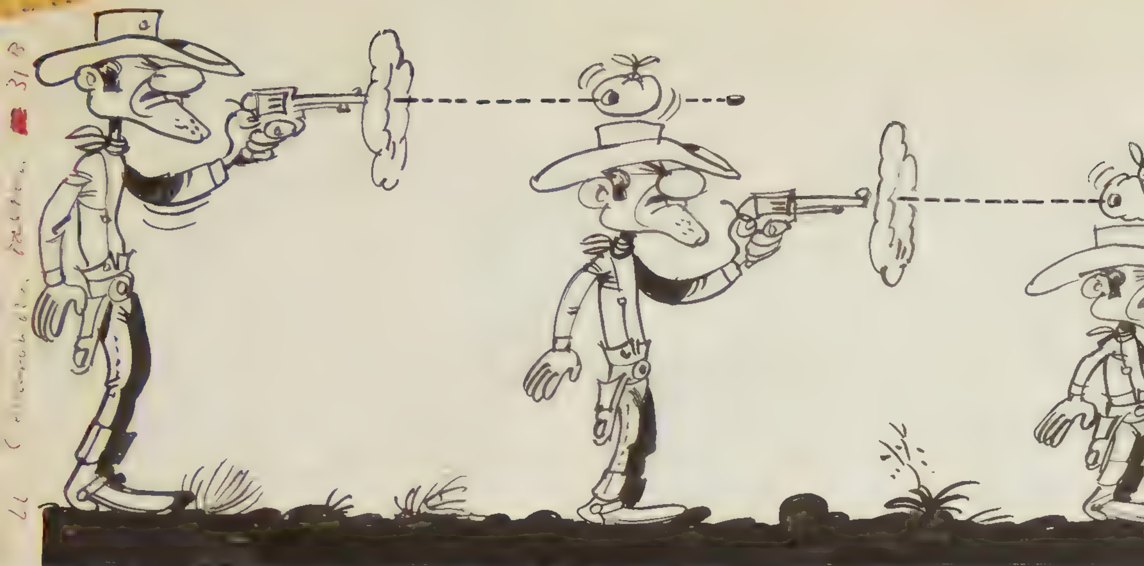






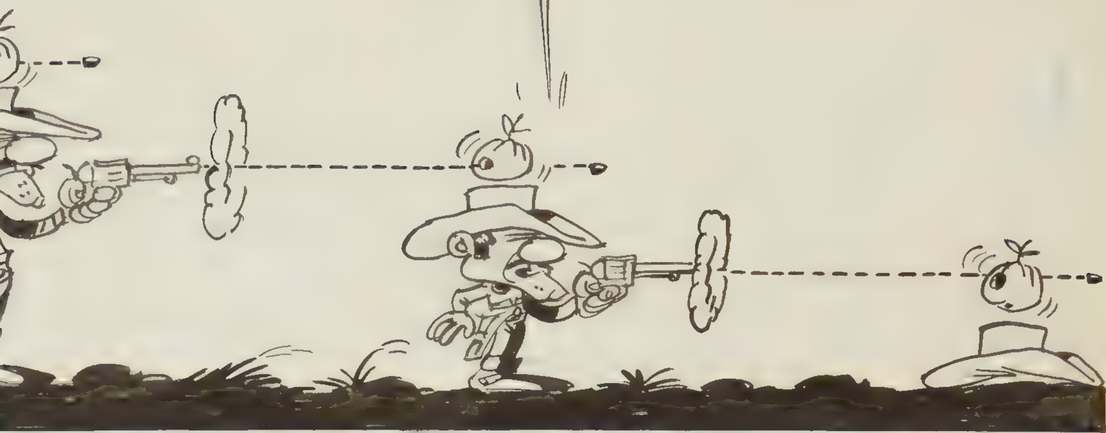
De dubbelganger van Lucky Luke 1947
Plaat 23

Vakje 9. Jolly Jumper begrijpt alleen dat de overlevende Lucky Luke is, en niet Mad Jim, omdat hij zijn revolver met de rechterhand in de holster steekt.

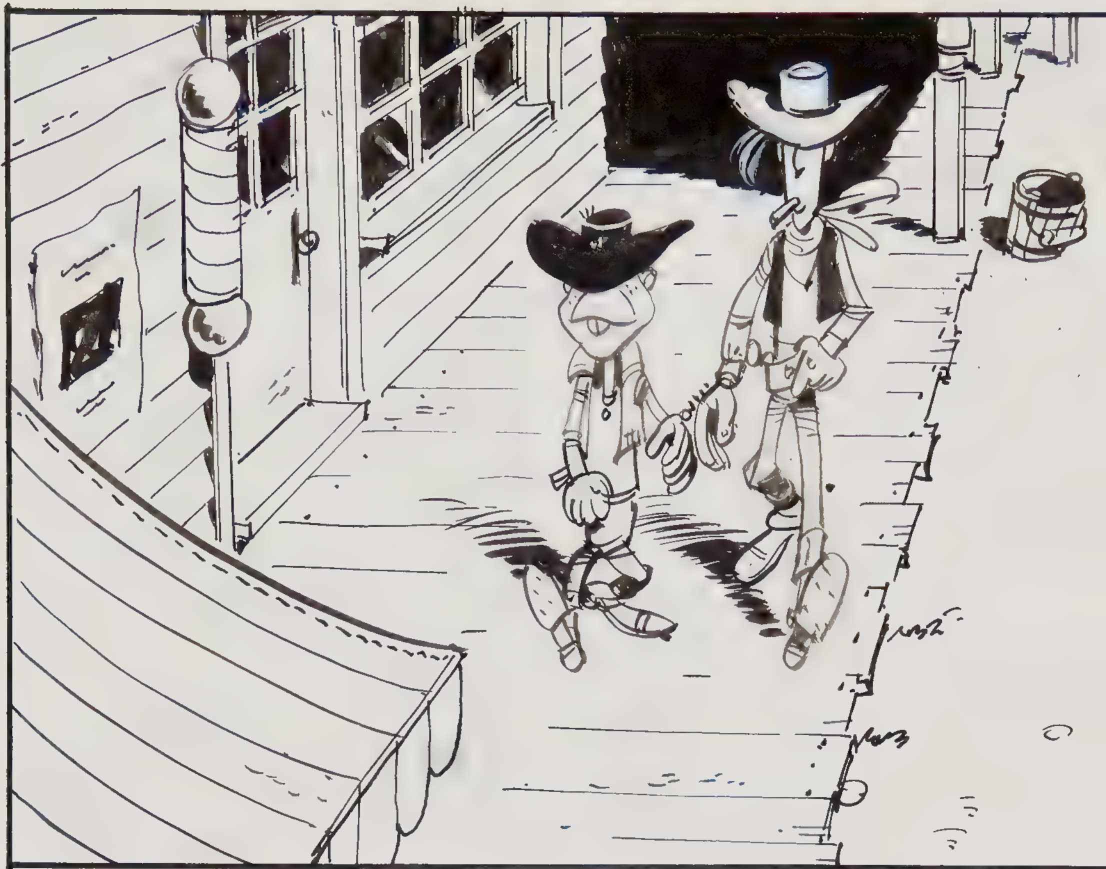


De Daltons breken uit 1958
Detail van plaat 31

De onsterfelijke Lucky Luke krijgt voortdurend te maken met dubbelgangers, om te beginnen bij de Daltons. Historisch hebben de vier broers nooit samengewerkt. Bij Morris worden ze identieke matroesjka's, in verschillende formaten. De boeven zijn één keer heel even te zien – in de spiegel van een saloon – en laten meteen het leven. Zes jaar later worden ze vervangen door hun neven. Die lijken, zowel uiterlijk als qua temperament, als twee druppels water op hen. In de loop van de albums wordt hun verlangen zich te wreken op Lucky Luke hun ware roeping, meer dan een leven vol ondeugd en misdaad.


FEU!...

1383/34



Résumé (idem que à la tranche précédente)
Lucky Luke est chargé d'escorter Billy the Kid du pénitencier jusqu'à Bronco Pueblo



Samenvatting (zelfde als op voorgaande strook)
Lucky Luke moet Billy the Kid van de gevangenis naar Bronco Pueblo brengen

Het escorte 1964
Detail van plaat 7

Als de nood aan de man komt, neemt de held ook de identiteit van een vijand aan om die in verwarring te brengen of zijn moreel te breken. Het is trouwens verbazend om te zien hoe, van alle grappen in het album Billy the Kid, vooral die waarin Lucky Luke het rotjoch nadoet, getuigen van een bepaalde wreedheid. Billy wordt er, meer dan op enig ander moment, door van zijn stuk gebracht. In Billy the Kid en in Het escorte heerst er tussen Lucky Luke en Billy een ambivalente rivaliteit. Het is bekend, zoals dat gaat met stadjes in het Westen, is ook "deze stad te klein voor ons beiden."

Twee ongepubliceerde halve platen uit Lucky Luke tegen Lucky Luke, het verhaal dat Morris niet heeft kunnen afmaken De lezer krijgt te zien dat Lucky Luke tijdens zijn hele carrière in handen van Morris te maken kreeg met dubbelgangers die zijn identiteit wilden pikken. Het ene uiterste is de extreem gevaarlijke Mad Jim, die het enige echte slachtoffer van Lucky Luke zal blijven Het andere uiterste is deze laatste door Morris bedachte confrontatie, van Luke met zijn eerder onbenullige dubbelganger

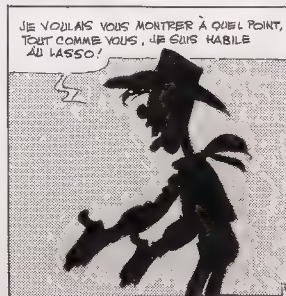




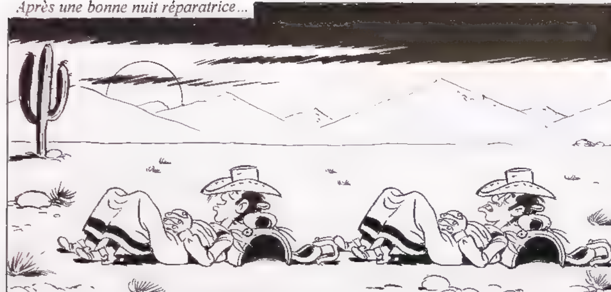








Lucky Luke tegen Lucky Luke - 2001
Plaat 7A (ongepubliceerd)





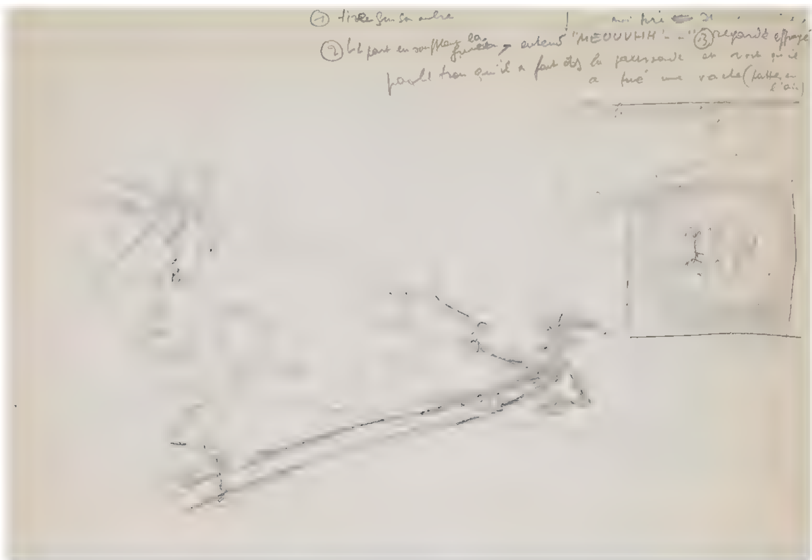






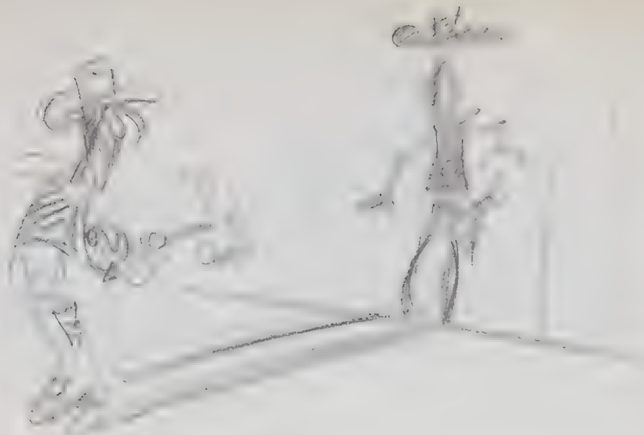
Lucky Luke tegen Lucky Luke - 2001
Plaat 8A (ongepubliceerd)

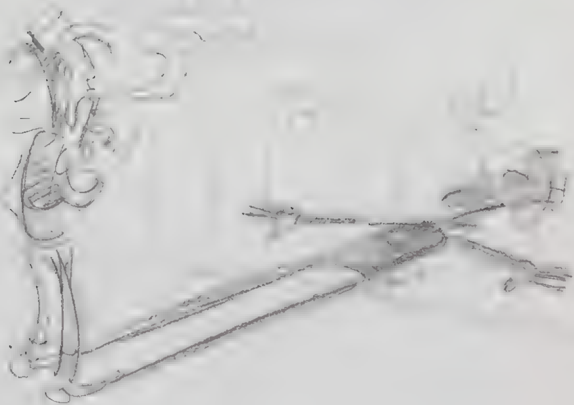
Dit onvolledige overzicht van dubbelgangers kan door de lezer zelf worden uitgebreid, maar de beroemde schaduw van Lucky Luke mag hier absoluut niet ontbreken. Hij staat op de achterkant van alle albums van Dargaud. Dit beeld is ook zeer symbolisch. Als de lezer het verhaal heeft gelezen en het album dichtklapt, ziet hij nog eens waarom de held "de man die sneller schiet dan zijn schaduw" wordt genoemd. Dit laatste beeld is des te symbolischer, aangezien Lucky Luke al heel lang niemand meer doodt. Dit stereotiepe beeld is veelzeggend, omdat er humor, iconisch charisma en ingehouden geweld in schuilen. De slogan was bedacht voor een folder. Morris illustreert hem heel secuur om de snelle reflexen, zo typisch voor zijn held, te onderstrepen. Hoewel de omzetting wat eigenaardig is: de kuif van Lucky Luke duidt op zorgeloosheid, die van de schaduw op ontzetting. De opspringende hoed onderlijnt bij de held de snelle beweging, bij de zwarte schaduw verrassing. De houding van de schaduw is verwarrend, want dubbelzinnig: wilde hij te laat zijn revolver nog trekken of krijgt het silhouet een schok door de impact van de kogel? Morris lijkt de verwarring opzettelijk te voeden. De schaduw ziet eruit als een autonome aanwezigheid, los van de man van wiens bestaan hij de verlenging zou moeten zijn op de omheining. Dit is geen confrontatie tussen een man en zijn weerspiegeling, maar tussen twee entiteiten. In *Lucky Luke* worden nooit vragen van metafysische aard gesteld. Maar wat te denken van deze zwarte gedaante met een kogelgat midden in de maag? Hij is het tweede echte slachtoffer van Lucky Luke, sinds het begin van de serie. Dit slachtoffer werd bovendien bewust verheven tot voorbeeld. Want omdat Lucky Luke het heeft gewonnen van zijn schaduw, hoeft hij tijdens zijn avonturen nog maar zelden zijn revolver te trekken. Zijn reputatie is meestal voldoende om zijn vijanden af te schrikken. Wellicht is het de angst om te worden vervangen. Tenzij het juist de onmogelijkheid is om een echt eenzame 'lonesome cowboy' te zijn. Hoe dan ook, deze obsessie met de dubbelganger en met de schaduw als zelfstandige aanwezigheid verraadt de onvolmaakte aard van Lucky Lukes heldendom. Hij mist iets om door en door de held te kunnen zijn. Wat dat precies is? Het blijft een open vraag. Clément Rosset schrijft in *Le Réel et son double:* "Als het dubbele bestaat, is dat omdat het enkele niet volstaat." ■



Hierboven en rechterpagina
Potloodschetsen van Morris

Volgende dubbele pagina
Lucky Luke tegen Lucky Luke - 2001
Detail van plaat 5B (ongepubliceerd)








PAS DE DOUTE, MON DOUBLE EST BIEN DANS LES PARAGES, JOLLY, MAIS OÙ DIABLE SE CACHE-T-IL ?..
58

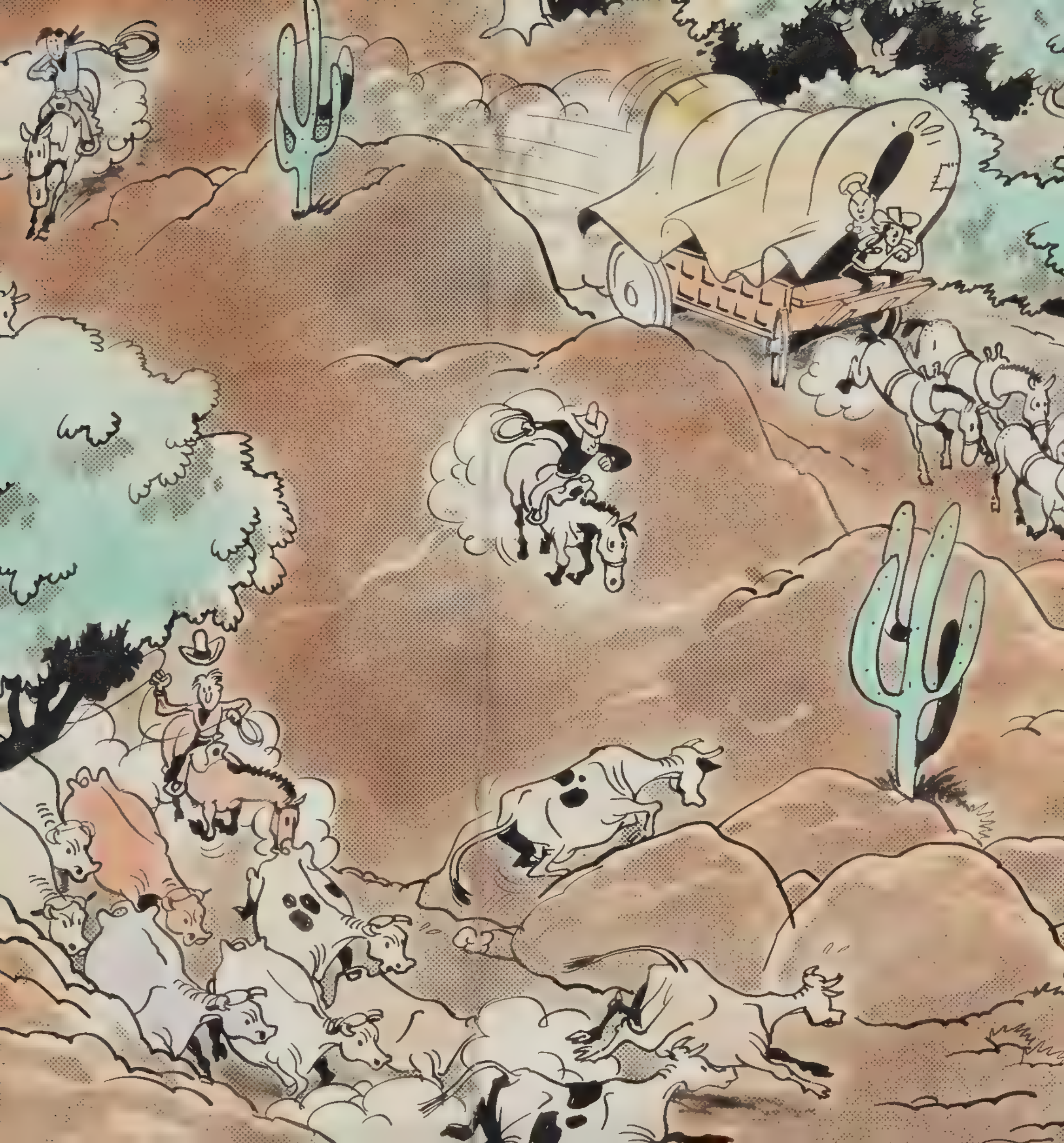
De inkleuring

Van de originele platen……

Toen Morris bij uitgeverij Dupuis kwam, verzorgden stripauteurs het scenario, de tekeningen, maar ook de inkleuringen. Het drukken gebeurde op typografische persen, relatief eenvoudige machines die de afbeeldingen in hoogdruk drukten en in een beperkt aantal kleuren. Vandaar de harde, onzuivere kleuren van de geïllustreerde uitgaven van Dupuis halverwege de jaren 1940. De jonge auteurs uit Waterloo waren al snel ontevreden over het resultaat. Dat lag niet zozeer aan de machines als aan mensen die in de drukkerij van Marcinelle de kleuren moesten omzetten: er zou niet voldoende gecontroleerd worden. Eddy Paape, bijzonder misnoegd omdat de kleurenretoucheurs rechtstreeks op zijn platen kleurtesten zouden hebben gedaan, kwam met een oplossing: wat als de auteurs op de achterkant van hun platen zelf de kleuren zouden aangeven? Dan konden de retoucheurs ze tegen het licht houden en de kleuren zien. Deze oplossing trok Morris wel aan, maar niet iedereen was overtuigd. Jijé werkte bijvoorbeeld liever met calqueerpapier. Bovendien gaat het slechts om aanwijzingen. Hoe zorgvuldig en waarmee ze zijn aangebracht zijn dus niet bepalend. Morris maakte zo met kleurpotlood, of soms met waterverf, snel een kladje op de achterkant van zijn platen. Het maakt ze uniek en des te boeiender omdat ze tegen het licht moeten worden gehouden om de lijntekening op de kleuren op elkaar te zien. Toen Morris nog in de Verenigde Staten verbleef, tekende hij zelfs enkele platen recto verso en kleurde ze meteen op de achterkant in! Deze generatie tekenaars hecht ontzettend veel belang aan de inkleuring. Franquin maakt naar verluidt haast definitieve inkleuringen om het gewenste resultaat in druk zo dicht mogelijk te benaderen. Morris ontwikkelt een meer bruikbare en praktische benadering. Voor hem moet een tekening direct leesbaar zijn in zwart-wit. De inkleuring dient alleen maar om de betekenis te versterken. Morris is er trouwens van overtuigd dat kleur geen verkoopargument is. Wat hem er niet van weerhoudt om de retoucheurs al vanaf het begin van zijn carrière schriftelijk de mantel uit te vegen als ze zich niet aan zijn aanwijzingen houden. Dat is te zien op de achterkant van een plaat voor *Joe Kruitdamp komt terug* die uit de Verenigde Staten werd verzonden. De auteur maakt er een aantekening op om eraan te herinneren welke kleuren de omslagen van de jeans van zijn held, de manen en de staart van Jolly Jumper en het gebladerte in het decor moeten krijgen (zie p.192-193). Morris blijft de inkleuring van zijn platen nauwgezet zelf controleren, tot aan het album *Tenderfoot*. Vanaf dan vertrouwt hij zijn verhalen definitief toe aan de inkleurder Vittorio Leonardo, met wie hij jarenlang in volmaakte verstandhouding samenwerkt.



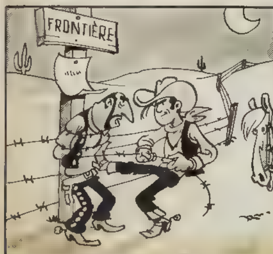
De lasso knalt 1950
Detail van plaat 7

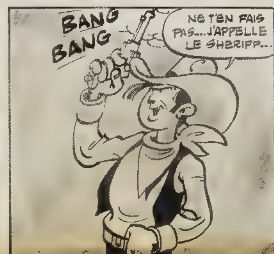


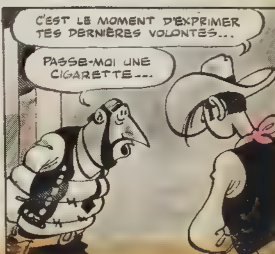


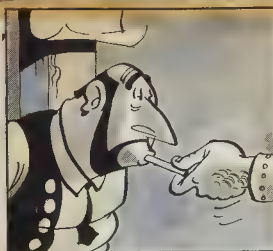






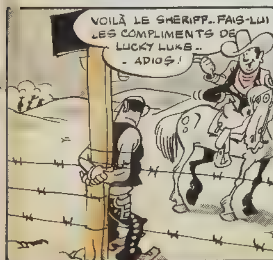


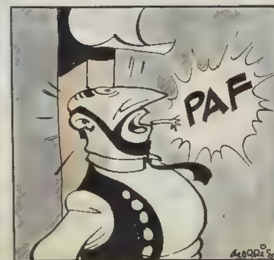














CRAFTINT DOUBLETONE Drawing Board

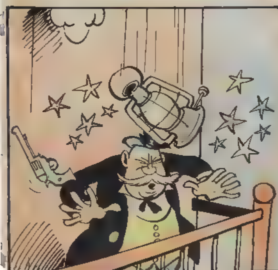
PATTERN NO 214

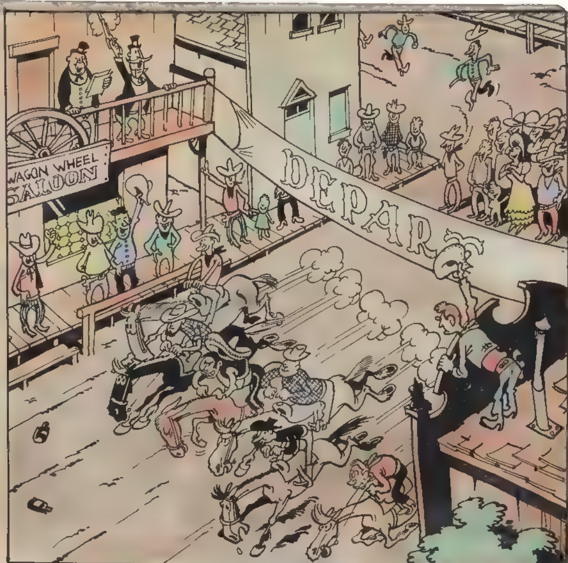
THE CRAFTINT MANUFACTURING CO. 208-210 St. Clair Ave., N.W. Cleveland, Ohio

Lucky Luke tegen Caesar Sigaret - 1949
Plaat 17

Morris tekende deze laatste plaat van Lucky Luke tegen Caesar Sigaret op Doubletonpapier. Vanaf dan gaat de auteur steeds meer het raster gebruiken, vooral halverwege de jaren 1950



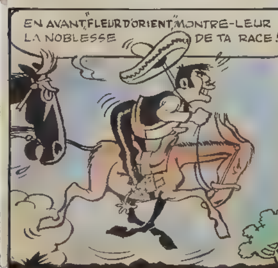


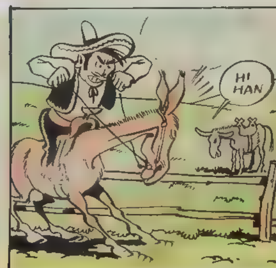


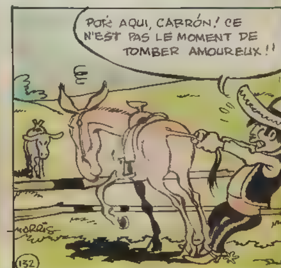










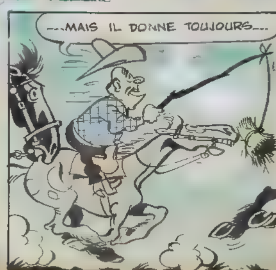


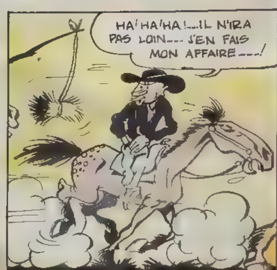
Joe Kruitdamp komt terug 1949
Plaat 7





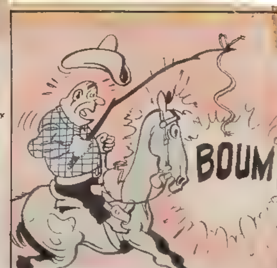










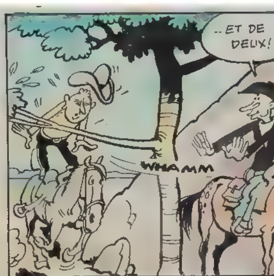




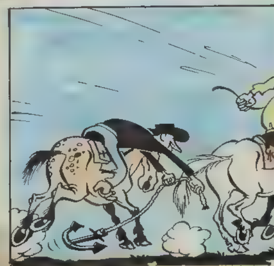
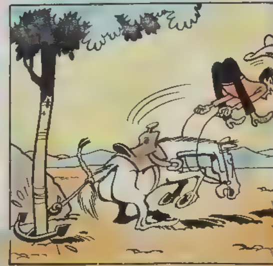
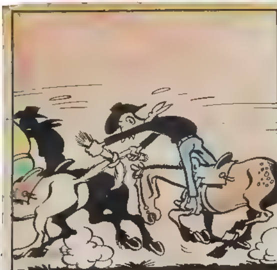
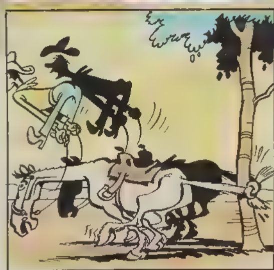
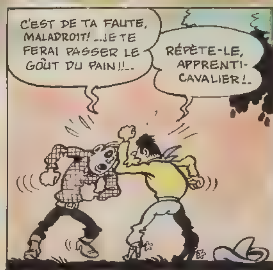




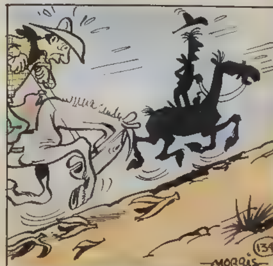
Joe Kruitdamp komt terug 1949
Plaat 8







Joe Kruitdamp komt terug 1949
Plaat 9


bas du
pantalon:
blanc!

Rappel à la Mémoire de MM les Ch

foulard : rouge vif

cuirs (ceinturon, selle, bottes) manchette!
sabots
tâches sur arrière-train
} BRUN

Prière ne plus oublier :

crinière
queue
poils au bas des pattes du cheval }

ainsi que : BAS DU PANTALON : BLANC

le toit des maisons : BRUN (BOIS) et non
rouge (il ne s'agit pas de tui

sol : d'ordinaire sable ou bien gazon.

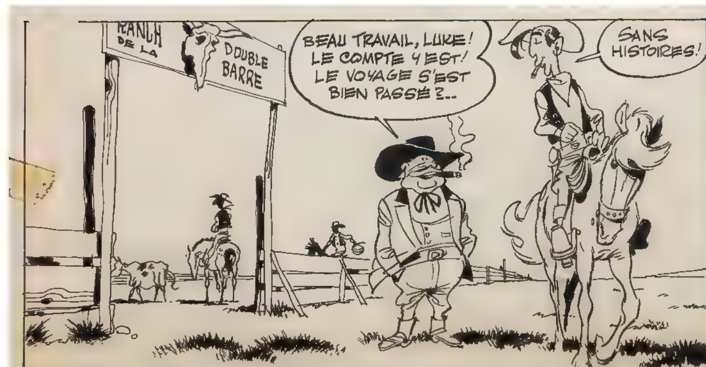
Sous [illegible] euillage, prière mettre dorénav
un vert plus foncé.

Dubbele pagina hiervoor
Aanwijzingen van Morris voor de retoucheurs van Dupuis, op de achterkant van een plaat die hij de uitgever vanuit de Verenigde Staten stuurde - 1949

– Memo voor de inkleurders
Sjaal: helderrood
Leer (riem, zadel, manchetten, laarzen), hoeven, vlekken op de achterflanken: BRUIN

Niet vergeten, a.u.b.:
Manen, staart, vacht onderaan de benen van het paard en ook de omslag van de broek: WIT
Daken van de huizen: BRUIN (hout) en niet rood (het zijn geen dakpannen)
Grond: gewoon zand of gras
Voor gebladerte: graag voortaan een donkerder groen





De rechter 1958
Detail van plaat 44 (voor- en achterkant)

Morris gaf jarenlang de gewenste kleuren aan op de achterkant van zijn platen



Het escorte 1964
Plaat 7 (achterkant)



Naijver in Painful Gulch - 1961
Detail van plaat 41 fragment uit album van 1962

…tot gedrukte pagina's

Morris zet al snel de technische eisen van de wekelijkse publicatie van Lucky Luke in *Spirou/Robbedoes* naar zijn hand. Zijn ongeëvenaarde kleurgebruik is verbluffend vernieuwend en geraffineerd, en zal voortaan inherent zijn aan de esthetiek van *Lucky Luke*. De inkleuring van de wekelijkse platen voor *Spirou/Robbedoes* wordt niet zelden gedaan op het laatste moment, onder moeilijke omstandigheden en door de drukkers zelf. De kleur en de lijntekeningen sluiten nooit goed op elkaar aan. Om dat te verhelpen, kleuren de tekenaars van Dupuis al snel niet meer met een fijn penseel. Ze geven grote vlakken in de decors één kleur en vermijden daarmee zoveel mogelijk slecht op elkaar passende lagen. Aangezien de drukkers geen tijd hebben om de kleuren goed te doseren en om drukproeven te maken, beperken de tekenaars zich al snel tot een beperkt gamma dat de rotatiepersen redelijk fatsoenlijk kunnen reproduceren. Het is dus voor iedereen behelpen. Morris slaagt er juist in om zijn voordeel te doen met die beperkingen. Kleur wordt voor hem de grondstof voor een esthetische en een verhaaltechnische bezinning. Hij gaat al snel werken met een palet dat nog beperkter is dan dat van zijn collega's, en met nog minder combinatiemogelijkheden. Aanvankelijk dient kleur alleen om de plaats en de tijd van de actie aan te geven: geel, oker en bruin voor binnen, lichtblauw voor buiten en overdag, donkerblauw en zwart voor de nacht. Om zo min mogelijk werk te hoeven steken in licht en kleurnuances, gebruikt Morris raster en Doubletone om licht en schaduw rechtstreeks in de tekening aan te brengen. Maar al gauw gaan andere problemen zijn aandacht opeisen. Omdat de platen van Lucky Luke zonder voorafgaand overleg de ene week op een vierkleurenpers en dan weer in tweekleurendruk kunnen verschijnen, werkt Morris al snel een inkleursysteem uit waarmee hij ongeacht de gekozen druktechniek een goed visueel resultaat kan behouden. Vanaf *Phil IJzerdraad* zie je steeds meer contrasten tussen donkere kleurpartijen en partijen met heldere kleuren. Ook maken personages zich steeds vaker los van de achtergrond dankzij een vlakke kleur, wat ook daar een sterk contrast geeft. Morris gaat hierbij uit van de schijnbaar rudimentaire regels die hij heeft afgekeken van de Amerikaanse stripcultuur. Hij transformeert kleurvlakken en de manier van silhouetten neerzetten om de verbeelding nog meer te raken en benadrukt met kleur gevoelens (bijvoorbeeld rood voor woede en paniek) of de verschillen tussen personages. Door die technische beperkingen vindt Morris oplossingen die sterk lijken op sommige ontwikkelingen in de beeldende kunst. Zijn kleurassociaties, die steeds geraffineerder worden, verraden een picturale verfijning waar een schilder als Mark Rothko zijn neus niet voor zou ophalen. Werken met complementaire kleuren versterkt de contrasteffecten en doet vormen beter uitkomen Maar het heeft vooral een effect op de tekening, zoals hiernaast te zien is aan de vlammen van de brand in *Naijver in Painful Gulch*.

Al vanaf de albumversie van het verhaal *Arizona 1880* komen in sommige vakjes silhouetten voor die helemaal blauw of helemaal rood zijn. Maar ze zullen nog veel vaker te zien zijn. Als je de inkleuringen van de verschillende *Lucky Luke*-albums bekijkt, wordt duidelijk dat het kleurpalet zich in de eerste vijftien albums van de reeks uitbreidt en dan weer inkrimpt. Vervolgens wordt het, tot vreugde van de lezer, gebruikt als metafoor, en wel vanaf *De trek naar Oklahoma*. In dit album verschijnen roze vloeren en luchten, oranje vloeren en rook en een volledig rood vak, zoals Morris er nadien nog tientallen zal maken. Uit de kleuren van *Lucky Luke* blijkt geen enkel verlangen tot overdonderen. Maar de manier waarop Morris ze gebruikt heeft niet alleen gunstige, maar ook onverwachte gevolgen gehad. Zijn gedurfde extravagantie en afwijkende aanpak hebben een opvallende visuele verbeelding en unieke barokke esthetiek voortgebracht die het lezen nog zoveel aangenamer maken. ■



Bootreis op de Mississippi - 1959
Detail van plaat 7



De kleur wordt hier gebruikt om het blikveld te verdiepen en het perspectief tot zijn recht te laten komen


AU FEU!
AU FEU!!




LUCKY LUKE
IN
BRAND!
BRAND!


PAINFUL GULCH
morris en
goscinny

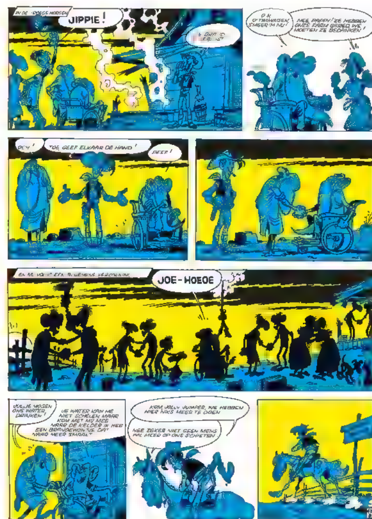


Naijver in Painful Gulch - 1961

Platen 41, 42 en 43 (originele platen)
Platen 41, 42 en 43 (*Robbedoes* nr. 1206 en 1207, 25 mei en 1 juni 1961)
Platen 43 (uit het album)

De drie platen met de ontknoping van Naijver in Painful Gulch *zijn typerend voor Morris' manier van werken met kleur. Doorheen het hele album speelt hij met geel, blauw en rood om de rivaliteit tussen de clans O'Timmins en O'Hara extra uit te werken. Aan het eind van het verhaal steekt Lucky Luke de boerderij van de O'Hara's in brand. Hij wil de O'Timmins daarmee dwingen de O'Hara's te hulp te komen. Zo zou er dan eindelijk een eind kunnen komen aan de vete tussen de beide families. De inkleuringen van deze scène zijn buitengewoon fraai. Door het vuur aan te steken, ontstaat een donkere achtergrond die de horizon verduistert en een breuk creëert. Over de hele volgende plaat verspreidt zich een bijna homogeen rood. In het laatste vakje rechtsonder contrasteren alleen het wit van het water en het geel van de vlam met het rood, dat de hele plaat bijna verteert. Tegen de rode rook tekenen zich gele vlammen af; hun volle vormen worden onderbroken door volmaakt tegenovergestelde leegtes. Alles is complementair, zoals bij de compositie van* De grote golf bij Kanagawa *van Hokusai, waar een omgekeerde vorm van de golf tegen de hemel afsteekt. Bij Morris beïnvloeden de complementaire kleuren dus niet alleen de compositie maar ook de complementaire vormen. Op de laatste plaat is de zon nog maar net op. De blauwe decors staan tegen een gele achtergrond als teken dat de brand onder controle is en dat de woede wegebt. In vakje 5 zijn de personages ineens afgebeeld als zwarte silhouetten. De leden van de twee rivaliserende families krijgen hier eindelijk dezelfde behandeling. Dat is symbolisch voor de verzoening die wordt bezegeld door de omhelzing die ze elkaar geven.*







Tortilla's voor de Daltons 1966
Detail van plaat 4



mort

Zwart boven alles

« Voor Morris moest een goede tekening perfect zijn in zwart-wit. Kleur kon wel nuttig zijn voor de enscenering, maar had eigenlijk toch alleen maar een commerciële functie. » Vittorio Leonardo *

Vanaf de eerste *Lucky Luke*-platen zijn scherp licht, halfdonker en avondstemming aanduidingen van tijdsverloop. De man die sneller schiet dan zijn schaduw rijdt graag 's nachts, want als het helemaal donker is, kan hij soms het beste opereren.

Morris speelt met zichtbaar veel plezier met zwart. In de eerste avonturen heeft zwart diverse functies. In de eerste plaats om lichamen vorm te geven volgens de regels van de tekenfilm. Lucky Luke moet daarom zwart dragen – in het eerste avontuur een zwarte broek, later een zwart gilet. Het zwart accentueert tevens de overgangen tussen de perspectieven; de tekenaar zet soms de omtrekken van bepaalde objecten en personages zwaar aan met Oost-Indische inkt, vooral als ze op de voorgrond staan of aan het begin van een vakje. Tot slot wordt zwart gebruikt voor de sleutelmomenten, dialogen en emoties. Na enkele jaren krijgt het zwart bij wijlen concurrentie van de inkleuring, die stilaan de functie ervan bij de mise-en scène overneemt. Maar zwarte vlakken blijven de hele reeks lang het fundament van de compositie. Ze geven ritme aan het lezen en leiden de blik over de plaat.

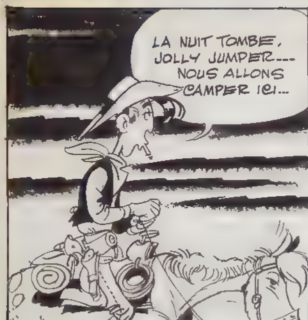
Vanaf eind jaren 1940 gebruikt Morris onder invloed van de Amerikaanse strip enige tijd Doubletone-inkt en rasters. In *Spoorweg door de prairie* en *Phil IJzerdraad* doet hij dat zelfs heel overdadig. Die hoogsels van grijze stippen brengen schakeringen aan in de dieptewerking, nuanceren schaduwen en modelleren gevels van gebouwen en decors. Maar deze verrijkende werking van grijs wordt bij de druk versluierd door de inkleuring. Morris gaat het raster dan ook steeds minder vaak gebruiken: alleen nog om avondstemmingen te verfijnen.

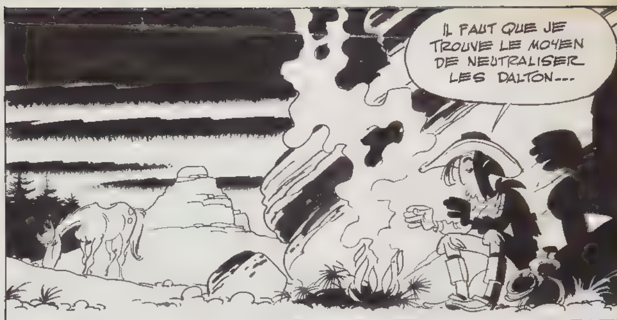
Want Morris gebruikt zwart niet alleen omdat hij de leesbaarheid van zijn verhalen ermee bewaakt. Zwart wordt geleidelijk steeds meer van puur esthetische waarde. Het is alsof Morris, met volledige instemming van Goscinny, visuele experimenten doet om zijn platen nog meer kracht te geven. De tekenaar maakt al spoedig stemmingsbeelden in clair-obscur die flirten met het expressionisme. Zijn voorkeur gaat uit naar de schemering. En al wordt kleur tamelijk snel gebruikt om een tekening een bepaalde betekenis te geven, toch is Morris zijn hele carrière lang tekeningen blijven maken die in zwart-wit niets te wensen overlaten. De duidelijkheid die hem zo na aan het hart ligt, stoelt volledig op zijn penseelstreek, net als de dramaturgie van het verhaal. ■

* Inkleurder van Morris – Gesprek met de auteurs



De dubbelganger van Lucky Luke - 1947
Detail van plaat 18







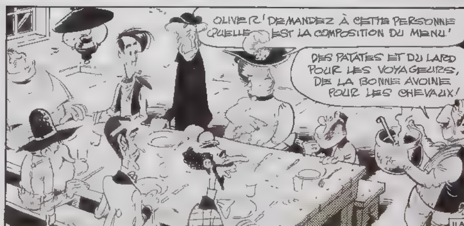


De Daltons breken uit - 1958
Detail van plaat 23

19/8 12

















1509-12

De postkoets 1967
Plaat 11









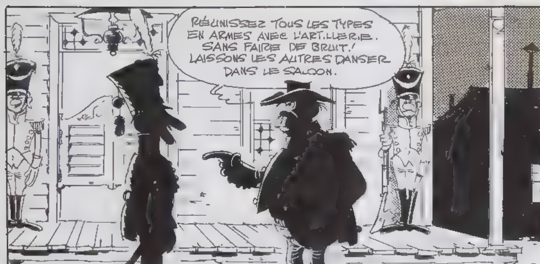








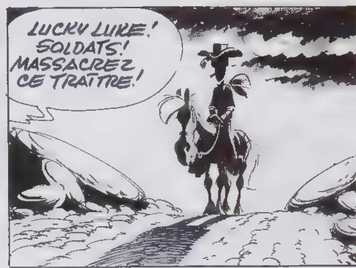
De grootvorst 1973
Plaat 27

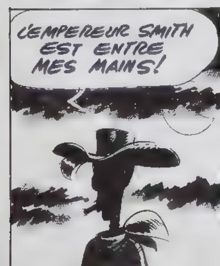


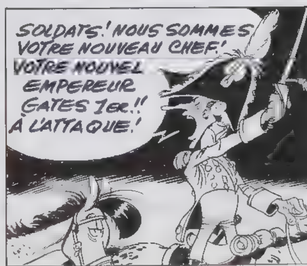






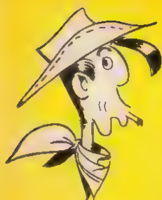








Zijne keizerlijke hoogheid Smith 1976
Plaat 40



LUCKY LUKE

DE POSTKOETS



MORRIS & GOSCINNY

De postkoets
Eerste uitgave,
Dargaud · 1968

De covers

De albumcovers van *Lucky Luke* staan op het netvlies gebrand, of het nu de softcovers van Dupuis zijn of de hardcovers van Dargaud. De covers van de eerste verhalen tonen typische Far Westtaferelen (prairie, stadje, saloon). Lucky Luke staat er ook altijd op. Maar aan het begin van de jaren 1960 veranderen de covers. Ze zijn soms bijna minimalistisch en in veel gevallen krijgt de achtergrond een effen kleur. Morris gebruikt een breed scala aan kleuren: felrood voor *Billy the Kid* en *De Daltons kopen zich vrij*, hemelsblauw voor *In het spoor van de Daltons* en *Apache Canyon*, felgeel voor *De postkoets* en *Dalton City*... De beroemde gele en rode titelstrook die zo bij de reeks hoort, sluit aan bij al die kleuren.

Het is van een voor die dagen ongeziene durf dat Lucky Luke op sommige covers zijn plaats afstaat aan onbekende personages. Hergé, Uderzo en Franquin durven dat nooit te doen en zetten altijd hun hoofdpersoon op de albumcovers. Enkel Franquin wijkt met de cover van *Het nest van de Marsupilami* één keer van die regel af. Morris vindt blijkbaar dat het voldoende is om zijn held als een inzetje op de cover te plaatsen. Ook de covers getuigen in elk geval van de uitgesproken voorkeur van de auteur voor soberheid.

Of Lucky Luke er nu wel of niet op prijkt, de albumcovers zijn altijd prachtig en getuigen van grote zorg, zowel in de uitvoering als in de toegepaste techniek. Behalve variëren met volle kleuren, doet Morris ook met een zeker lef een aantal vormexperimenten. Daarbij bekommert hij zich er niet om zijn covers herkenbaar en vertrouwd te maken – wat toch de bedoeling is van de cover van een stripalbum. Morris toont met zijn covers zijn vaardigheid en zijn liefde voor verschillende technieken. Soms gebruikt hij in dezelfde tekening Oost-Indische inkt, gouache en aquarel. Soms kiest hij voor een meer sobere weergave en dan weer voor verfijning. Waar het hem vooral om lijkt te gaan, is een zo groot mogelijke leesbaarheid en visuele impact. Daartoe berijdt de auteur een van zijn stokpaardjes: de weergave van beweging. Op de covers van Morris gebeurt er van alles en ze zijn uiterst levendig. Voor de covers van de drie eerste albums, *Dick Diggers goudmijn*, *Rodeo* en *Arizona*, tekent Morris Lucky Luke te paard. In de loop der jaren brengt hij steeds meer tekenen van actie in zijn covertekeningen: *emanata* zoals actielijntjes, rook en stippellijntjes voor rondvliegende kogels. Op de cover van *De karavaan* staan zelfs tekstballonnen, wat heel ongebruikelijk is. De cover van *De postkoets*, het eerste *Lucky Luke*-album dat bij Dargaud verschijnt, is ook een schitterend spel met beweging, snelheid en zwaartekracht. Op dit coverontwerp zweeft alles: de postkoets zelf, de kist op het dak, de paarden, de hoeden, de koetsier Hank Bully, zijn sigaar en zelfs de witte stofwolkjes tussen de wielen van de postkoets. Zij geven het geheel een indruk van energie en dynamiek. Een principe dat Morris nog enkele malen zal gebruiken, voor de covers van *Dalton City*, *Western Circus* en vooral *Tenderfoot*. Die cover is een verbluffend beeld vol balans en raffinement, waarin 'tenderfoot' Waldo Badmington met een ongerijmde en typisch Britse onverstoorbaarheid het luchtruim kiest.

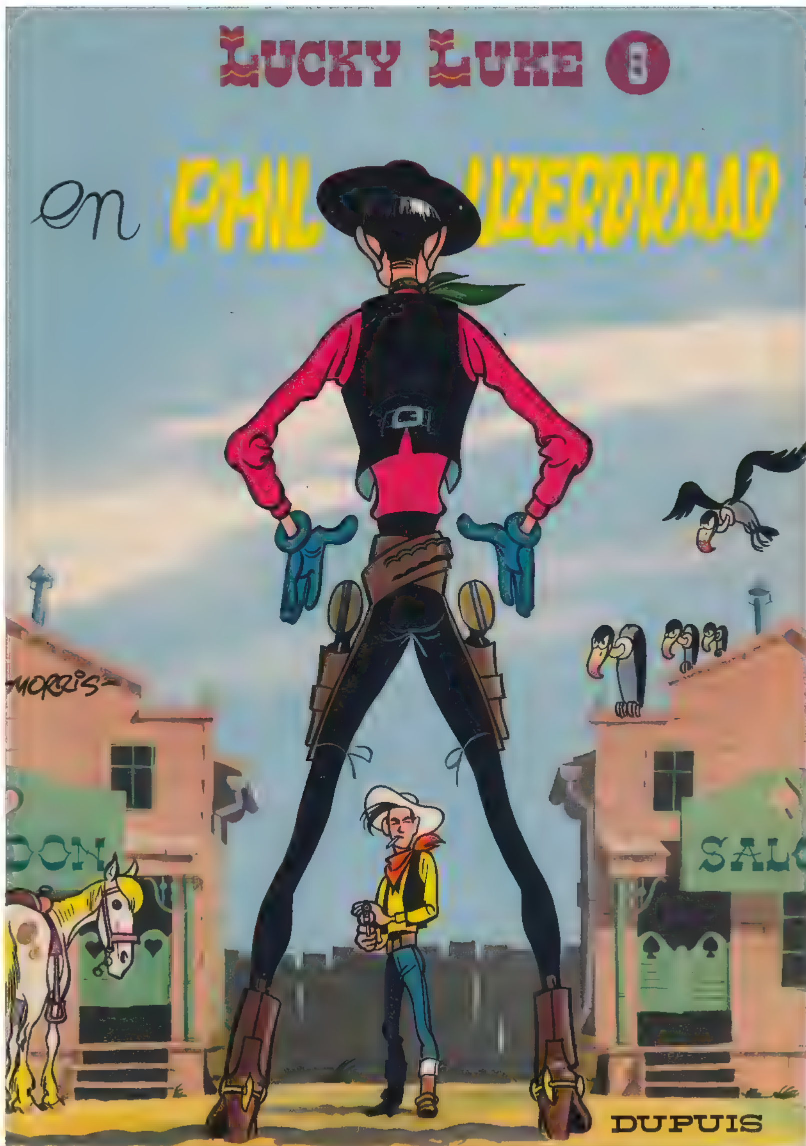
De complexiteit van de afbeeldingen, die soms enige tijd vergen om ontcijferd te worden, bewijst dat Morris al met de cover begint zijn verhaal te vertellen. Ook dat is strijdig met de grote voorbeelden en de toen geldende regels. Die wilden dat een cover een eenvoudig gevoel uitdrukte, meestal met een iconisch beeld dat in één oogopslag kan worden waargenomen. ■



Lucky Luke en Dr Doxeys elixer
Heruitgave, Dupuis - 1978

Phil IJzerdraad
Heruitgave Dupuis - 1971

De cover van Phil IJzerdraad is in meerdere opzichten emblematisch. Om te beginnen laat deze clichématige duelscène duidelijk zien dat de cover verankerd is in de mythologie van het Wilde Westen. Bovendien is de bijzondere compositie ervan voor die tijd waarschijnlijk nog ongezien, en met reden: in die dagen is een foto van zo'n beeld enkel mogelijk met een trucage in de stijl van Georges Méliès. Het duel wordt hier gevangen in een kaarsrechte lijn, die de spanning tussen de tegenstanders weergeeft. Het is onmogelijk te zeggen of de vormgevers van Hollywood dit beeld uit 1956 kenden. Maar dezelfde compositie komt de jaren daarna voor op een aantal filmposters zoals The Last of the Fast Guns *uit 1958, van George Sherman en* Gunfight in Abilene *uit 1967, van William Hale. In 1963 was de technologie zo ver dat deze scène ook echt gefilmd kon worden, tijdens een gedenkwaardig duel in* Showdown *van R.G. Springsteen.*

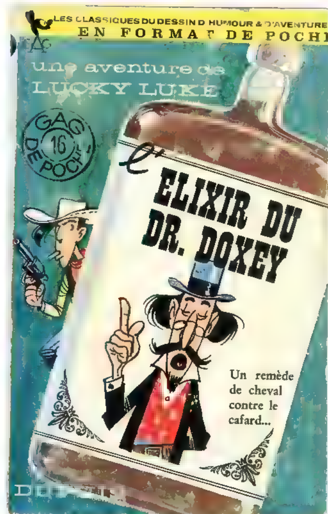


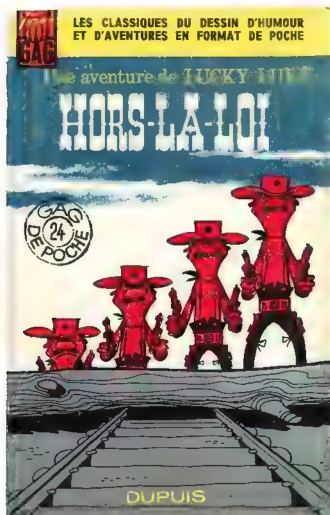


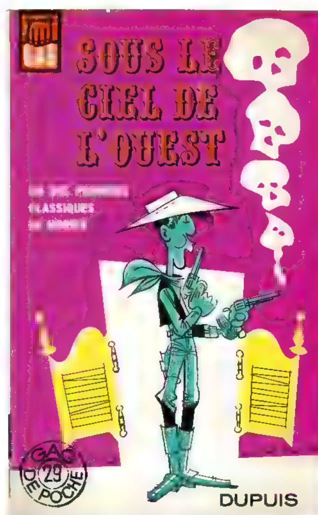
De karavaan
Eerste uitgave, Dupuis - 1964

In de jaren 1960 worden op de cover van het weekblad Spirou/Robbedoes vaak tekstballonnen gebruikt om een reeks aan te kondigen, maar op albumcovers komen ze haast nooit voor. Deze cover van De karavaan breekt met de traditie van allegorische, 'stomme' covers









De covers van een aantal Franstalige mini-albums in 1964 en 1965 uitgegeven door Dupuis



Prikkeldraad in de prairie
Eerste editie, Dupuis 1967



dargaud
presenteert



LUCKY LUKE

TENDERFOOT

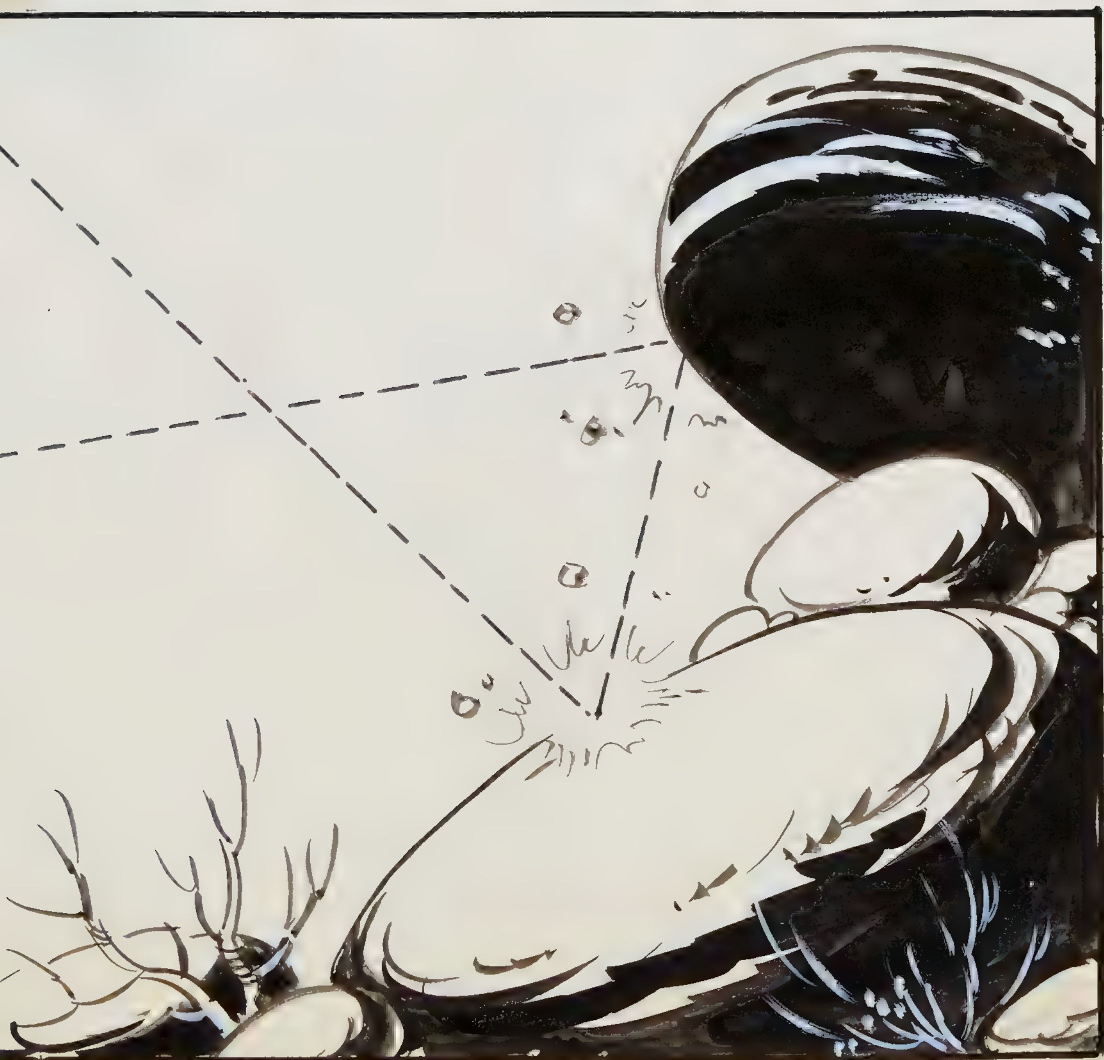
MORRIS & GOSCINNY

Tenderfoot
Eerste uitgave, Dargaud 1968

Op deze legendarische cover ontbreekt de held weer eens. Wat niet ontbreekt, zijn de vormelementen waarmee Morris soms zijn covers opsmukt.

Dubbele pag na hierna
Jesse James - 1969
Detail van plaat 2


PAN!




PAN!
PAN!
PAN!
PANPAN!
PAN!
PAN!
PAN!

Morris naar de letter

In een tijd waarin er geen computerfonts bestonden, was het schrift van een auteur cruciaal voor de leesbaarheid van een strip. De *Lucky Luke*-lezer die scènes, plaatjes, plots en grappen onthoudt, zal zich zonder enige twijfel ook het schrift van de tekenaar herinneren. Dat is geen wonder. Want het schrift van Morris is heel herkenbaar, beeldend, leesbaar en ongecompliceerd. De lettering in de tekstballonnen, de titels in de eerste vakjes van de eerste platen, de cursieve lettering met rode waterverf in de gele band op de albumcovers, de onomatopeeën, alle kleine vondsten waarmee hij zijn platen opluis tert… Ze laten zien dat de tekenaar een enorm belang hecht aan het grafische beeld en de typografie.



De lettering

Net als het inktwerk van *Lucky Luke* wordt de lettering van de ballonnen in de loop van de verhalen minder 'vet'. Morris maakt zijn letters steeds hoekiger en compacter. Die ontwikkeling is heel goed te zien in de albums *Lucky Luke tegen Pat Poker* en *Schoonmaak in Red City*. Het daaropvolgende verhaal, *Vogelvrij*, bevat al de oervorm van Morris' definitieve lettering. Snelle lijnen voor letters en tekeningen bepalen in de loop van de albums steeds meer het beeld. In deel 11 van de reeks, *Lucky Luke en de bende van Joss Jamon*, krijgt alles vaste vorm.

Zoals in alle stripverhalen wordt de tekst vetter en groter als een personage verbaasd is, zijn stem verheft of kwaad wordt. (En welke lezer herinnert zich niet al die nijdige mensen uit de verhalen van *Lucky Luke*?) Op de platen van Morris gaat dat echter nooit overheersen. Daarin verschilt Morris van Franquin, en nog veel meer van Uderzo en zijn *Asterix*. Zij maken hun letters beduidend groter als ze de emotie van een personage willen onderstrepen. In de loop van het album *Het 20ste cavalerie*, als Morris' beeldtaal al definitief is, zet hij teksten die vet zijn ineens cursief, terwijl de 'normale' tekst in romeinletters blijft. In het volgende album, *Het escorte*, doet hij het systematisch. Hoewel dit maar een detail is, betekent het toch dat Morris nog altijd onvermoeibaar aan de leesbaarheid sleutelt. Zelfs nog na twintig jaar *Lucky Luke* tekenen.

Buiten de tekstballonnen voorziet de tekenaar de vakjes gul met onomatopeeën. Ze zijn doorgaans nogal bescheiden, maar staan altijd in vet, gaan vergezeld van uitroeptekens en worden aangevuld met *emanata*. Soms plaatst hij onomatopeeën ook in tekstballonnen, alsof de typische Far Westgeluiden van Morris (Pang! Kataklop! Klonk!) kunnen worden gelijkgesteld met taal. Maar waar de kunstige onomatopeeën van Uderzo bijna tekeningen lijken, staan die van Morris gewoon heel terloops in de vakjes.

UN POUR TOUS, ET TOUS CONTRE LUCKY LUKE !!

... DONDE ME ESPERA MI CHAPETEADA, LA UNICA DUEÑA DE MI AMOR...

ZZZZZ...

L... L... LUCKY... LUKE ?!..

ON NE PEUT JAMAIS ÊTRE TRANQUILLE !...

NOUS AVONS DIT : À L'ATTAAAAAQUE !!

I'M A POOR LONESOME COWBOY...

QUAND EST-CE QU'ON MANGE ?

CAVALERIE TOUJOURS ARRIVER AU MAUVAIS MOMENT ! INDIENS JAMAIS POUVOIR FINIR TRAVAIL À CAUSE D'EUX ! UGH, ALORS !

AAAAAAAAAAHH !

VOILÀ COMMENT ON SE CONDUIT DEVANT UNE DAME.

AU FEU ! AU FEU !!

YOUPPPIIII !!!..



Titelband
Dick Diggers goudmijn
Robbedoes nr 377, 19 juin 1947

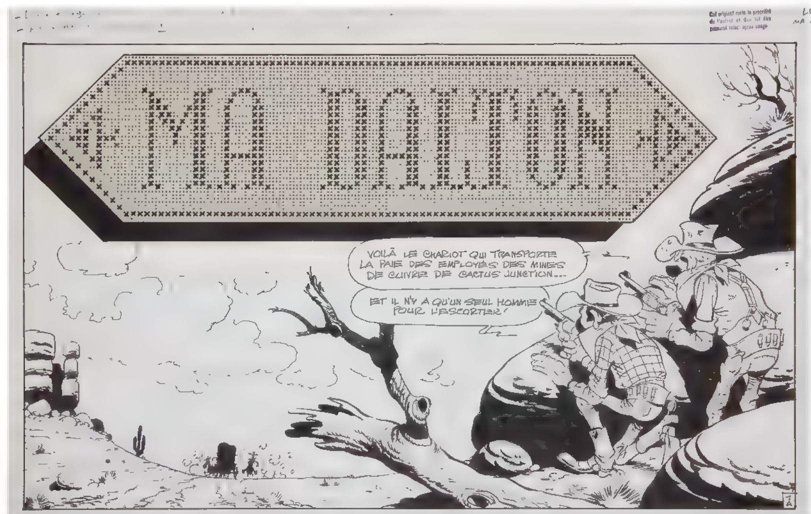
De titels

De rode titels op de covers van de *Lucky Luke*-albums tonen bij uitstek hoeveel zorg Morris besteedt aan de kunst van het letteren. Zijn letters lijken een rechtstreekse signatuur van de tekenaar. Een handschrift dat beheersing onthult, en een zoektocht naar wat het best werkt. De beroemde gele band verschijnt pas in 1957, op de cover van *Spoorweg door de prairie*. De kleurige, vlotte titels sieren de cover al vanaf het eerste album van 1949 en daarna alle bij Dupuis gepubliceerde verhalen (in rood, geel of zwart voor de eerste uitgaven). Morris gebruikt bij voorkeur hoofdletters. Af en toe zet hij echter een deel van de titel in kleine letters: 'in *Painful Gulch*' onder 'NAIJVER' bijvoorbeeld, of '*the Kid*' onder '*BILLY*'.

De tekenaar gebruikt al snel een 'western'-lettertype dat geleidelijk kenmerkend wordt voor de reeks. Deze wat hoge, ietwat vette schreefletter (met een horizontaal streepje onderaan), met op- en neerhalen, verschijnt voor het eerst in 1947 in het weekblad *Spirou/Robbedoes*. Dat is op een strook waarop het tweede *Lucky Luke*-verhaal, *Dick Diggers goudmijn*, wordt gepresenteerd. Diezelfde letter komt op de cover van *Lucky Luke tegen Pat Poker* en vormt daarna het vaste logo van de reeks. Morris gebruikt deze typografie heel vaak. Hij verfijnt haar soms door er lijnen en vormen in te zetten en in de loop van de jaren 1960 gebruikt hij haar voor het logo van Dupuis op de albumcovers *(Billy the Kid, De Daltons op*



Phil IJzerdraad
Detail van plaat 1



Ma Dalton - 1971
Detail van plaat 1

vrije voeten, De karavaan…).

De letters van het logo op de covers voorziet hij soms van getekende motiefjes, zoals bij *De karavaan, De spookstad* en *Prikkeldraad in de prairie*. Een nogal verwant motiefje dient op de cover van *Tenderfoot* zelfs als omlijsting. Morris gebruikt zijn 'westernletters' ook voor de openingstitels van talloze verhalen. In de *Lucky Luke*-verhalen zelf staan ze op voorgevels van winkels en soms op naamborden van stadjes… Een ander en even beeldend Far Westlettertype van versierde reliëfletters verschijnt ook in de jaren 1960. Het dient voor de koppen van de titelpagina's en/of de eerste platen van de laatste verhalen die worden voorgepubliceerd in *Spirou/Robbedoes* (*Het escorte, Calamity Jane, De postkoets* en *Tenderfoot*). Enkele jaren daarna zijn ze ook te zien in de albums die bij Dargaud verschijnen (*De grootvorst, De witte ridder, Zijn keizerlijke hoogheid Smith*…).

Maar Morris varieert zijn lettertypes enorm, vooral voor de titels boven de eerste platen van bepaalde verhalen. Deze titels kunnen bestaan uit 'westernletters', in de typografie van de cover, of worden op een heel andere manier afgebeeld. Ze kunnen beginnen in een eerste vakje en over een hele strook doorlopen. Ze kunnen heel aanwezig of juist heel bescheiden zijn. Het komt trouwens ook voor dat Morris er helemaal geen zet. De titel *Apache Canyon* staat bijvoorbeeld heel prominent in het grote vak waarmee plaat 1 opent en maakt deel uit van de tekening. Hetzelfde zie je in *Ma Dalton* en *De schat van de Daltons*. Bovendien verwerkt Morris titels soms op een zinnebeeldige manier, in een vak waarin alleen maar silhouetten staan (*Phil IJzerdraad, De spoorweg door de prairie, Het 20ste cavalerie, Prikkeldraad in de prairie*).

Het hoeft geen betoog dat de lettering en de titels deel uitmaken van het DNA van *Lucky Luke*. Ze laten ook zien dat Morris er alles aan doet om coherente, smaakvolle platen, titelpagina's en covers te leveren, zowel voor de albums als voor *Spirou/Robbedoes* en *Pilote*. Want die zijn tenslotte de uithangborden voor zijn grappige, leesbare en heldere verhalen. ■

Dubbele pagina hierna
Originele covertekening, *Spirou* nr. 906

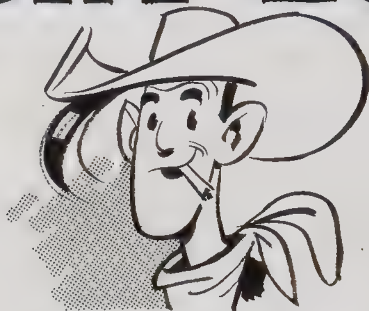
25/18

SPIROU



LE REVOILÀ! UN VIEIL AMI DE SPIROU

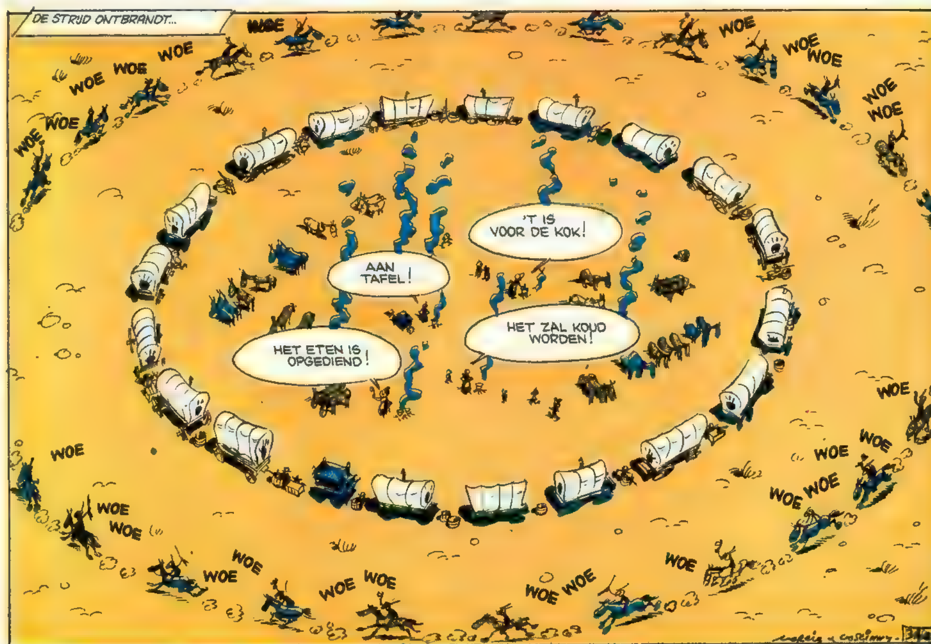
LUCKY LUKE



DANS UN NOUVEAU RÉCIT DU WILD WEST

DES RAILS SUR LA PRAIRIE

De karavaan - *1962*
Detail van plaat 34, *Robbedoes* nr. 1297, 21 février 1963



De beschermende kring van huifkarren is een beroemd beeld uit de geschiedenis van het Wilde Westen. Hij symboliseert het broederlijke verbond van de pioniers in tegenspoed. Dat wordt prachtig weergegeven in de beroemde western The Big Trail *van Raoul Walsh, uit 1930.*

De vertrouwde geur van de western

Zonder volledig te willen zijn, beschrijven we hierna een selectie van scènes die hetzelfde aroma hebben als het universum van Morris en Goscinny. Deze scènes getuigen van eenzelfde mentaliteit en zijn er op veel punten sterk aan verwant. Sommige van de hierna beschreven taferelen komen zelfs bijna in hun geheel voor in de strip. Andere werden bewerkt, benaderd of samengevoegd. Het is zeker niet de bedoeling om een catalogus van verwijzingen samen te stellen. We willen eerder laten zien hoe een geheimzinnige, overal in de vooroorlogse films aanwezige mentaliteit zich in het oeuvre van Morris en Goscinny nestelt (net als in toekomstige films) en zelfs sterker wordt. Het Westen is niet langer meer een wereld die moet worden ontdekt Het is nu een wereld die men moet laten herleven. De lezer zal met plezier de Luckyaanse referenties herkennen die opduiken in de opsomming die volgt.

The Great Train Robbery (1903) van Edwin S. Porter is bekend als de eerste western waarvoor een echt scenario werd geschreven. Een tenderfoot wordt door de 'dappere' bewoners van de streek gedwongen om te dansen terwijl ze hun revolvers leegschieten tussen zijn voeten.

In *The Devil Horse* (1926, met Yakima Canutt) van Fred Jackman vernielen indianen een konvooi van huifkarren door grote rotsblokken naar beneden te laten rollen. Een maand later in datzelfde jaar, in *The Great K&A Train Robbery*, doet Tom Gordon, die wordt gespeeld door de flamboyante Tom Mix, iedereen geloven dat hij er nog is door heel leep een hoed en een revolver achter te laten op een stoel. In werkelijkheid is hij al ver weg.

In 1934 laadt Disneys *Two Gun Mickey* bijna nooit zijn colts, al vergt de strijd tegen de snode Pegleg Pete een indrukwekkende lading kogels.

In *Jesse James* (1939) van Henry King zit een angstige gevangenbewaarder in een hoekje een stuk hout te snijden. Hij zit te wachten op het fatale tijdstip waarop Frank James, een onverschillige tabakspruimer, zijn broertje komt bevrijden

In hetzelfde jaar, aan het eind van de film *Stagecoach* van John Ford, arriveert de postkoets in Lordsburg. In de saloon wachten de gebroeders Plummer ongeduldig op Ringo (John Wayne) die, zoals iedereen weet, op wraak zint. Voorzichtigheidshalve laat de eigenaar van de saloon onopvallend en vliegensvlug de spiegel achter de toog verwijderen en in veiligheid brengen.

In *When the Daltons Rode* (1940) van George Marshall leveren Grat en Emmet Dalton ene Randolph Scott een smerige streek. Die neemt wraak door Grat in een drinkbak te duwen. Emmet stort zich op Randolph en de twee mannen rollen over de grond. Dan verschijnt Ma Dalton. Zij kaffert haar zoons uit over hun gedrag en omdat ze hun kleren vuil maken: moeten ze zelfs op haar verjaardag nog stommiteiten uithalen?

In *The Westerner* (1940) van William Wyler is de whisky zo bijtend dat hij de toog aanvreet. Dit tegen de achtergrond van schermutselingen tussen boeren die hun land willen omheinen en veefokkers die de steun van rechter Roy Bean hebben. Een kapper-tandarts speelt er bovendien ook voor doodgraver. Hij neemt Gary Coopers' maten op en lijkt het te betreuren dat de man zo

De deugdzame dames van El Plomo, uit Calamity Jane doen erg denken aan de dames van Tonto, in Stagecoach Zij gebruikten al hun overtuigingskracht om een animeermeisje uit de saloon en Boone, een drankzuchtige arts, uit Dallas te verdrijven. De zeden van beide personages waren onverenigbaar met de vereiste hoogstaande moraal



Calamity Jane 1965
Detail van plaat 26, *Robbedoes* nr 1449, 20 januari 1966

lang is. Als die trouwens na een nachtelijk drinkgelag ontwaakt in het bed van de rechter, steken zijn nog gelaarsde voeten daar een heel eind uit… Walter Brennan, die de rol van de exentrieke Roy Bean speelt, stelt iedereen die aan zijn onpartijdigheid twijfelt als volgt gerust: "Zelfs een paardendief heeft recht op een eerlijk proces voordat hij wordt opgehangen!" Als een van zijn trouwe hel pers op het idee komt dat het nutteloos is om de bandiet die hij net met een verbluffende en reddende reflex heeft omgelegd ook nog op te hangen, krijgt hij het antwoord: "We hangen paardendieven toch altijd op? Dus maken we nu geen uitzondering!"

Western Union (1941, maar in Europa pas in 1948 te zien) van Fritz Lang gaat over de heldhaftige tijd waarin het afgelegen Westen wordt aangesloten op het telegraafnet, 'de zingende draad'. Tenderfoot Richard Blake, gespeeld door de joviale Robert Young, blijkt een uitstekend ruiter te zijn. Veel beter dan de boerenpummels die hoopten dat een vurige mustang hem zou afwerpen, hadden verwacht. Niet alleen blijft Blake in het zadel, hij bedwingt het bokkende dier in een razende rodeo waarbij hij zelfs dwars door een bomvolle saloon rijdt. Tot ieders verbazing wil hij daarna in bad gaan: "Ik zou graag een bad nemen," zegt hij, het stof van zijn jas kloppend.

"Een… een bad?!

- Vindt u dat geen goed idee?

- Niet als het warm is en er vlakbij een rivier stroomt!" besluit de aangesprokene, die daarna het sap van zijn pruimtabak uitspuugt voor de voeten van de nieuwe aanwinst van de telegraafmaatschappij.

In 1945, in *The Shooting of Dan McGoo* (Tex Avery), houdt doodgraver Rig R. Mortis op zijn kasregister opgewekt het oplopende dodental bij van een schietpartij in de saloon. In 1948, in *The Paleface* van Norman Z. McLeod, verheugt een andere doodgraver zich wanneer een klunzige tandarts, die door iedereen voor een scherpschutter wordt gehouden, in duel gaat met een jaloerse heikneuter. Gelukkig waakt Calamity Jane over de tandarts.

De film *The Beautiful Blonde from Bashful Bend* (1949) van Preston Sturges opent met een meisje van hooguit 4 jaar oud dat met een revolver schietoefeningen doet op een rij lege flessen. Ze schiet elke keer raak, maar zou toch liever met haar pop spelen. Haar liefheb bende, maar strenge grootvader kijkt erop toe dat ze blijft oefenen en geeft haar -blijkbaar doeltreffende - adviezen. Daardoor schiet de charmante maar jaloerse Freddie (Betty Grable) wanneer ze

volwassen is feilloos het mes uit de handen van de heethoofd die ermee staat te zwaaien. Haar kogels kunnen ook pruiken doen opvliegen.

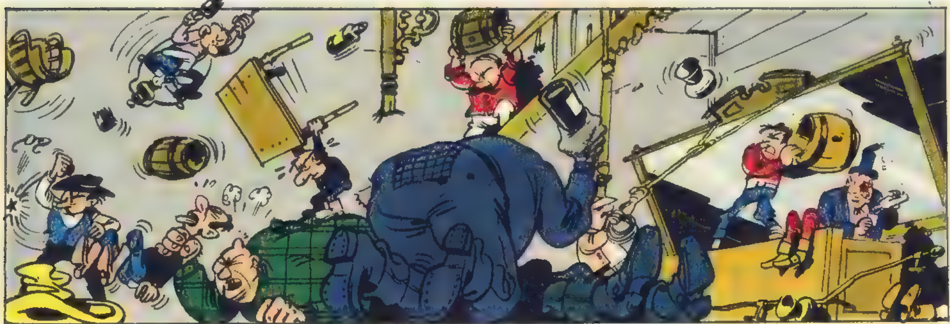
In *The Life and Times of Judge Roy Bean* (1972) van John Huston, drinkt de zonderlinge albinoboef Bad Bob, die de rechter komt uitdagen, zijn koffie uit de tuit van de gloeiendhete koffiepot. De rechter wordt in deze film gespeeld door Paul Newman. Zijn soms plechtstatige, soms ongenadige uitspraken lijken een versterkte echo van de woorden van Walter Brennan, die lang geleden (zie hiervoor) dezelfde rol speelde: "Ik ken de wet, ik heb haar mijn leven lang met voeten getreden", "Hier wordt alleen gelyncht op last van het Hof!", "Ik hang ook moordenaars op van Chinezen, half bloeden en indianen. Ik ben progressief!" Zijn toekomstige helper, Big Bart Jackson, beklaagt zich over de werkomstandigheden: "We hebben de Express aangevallen… Dat is mislukt. De reizigers maakten er een sport van op ons te schieten! Dit wordt een zwaar beroep."

In *Joe Kidd* (1972) van John Sturges ontspoort een locomotief en eindigt in de saloon. Dat veroorzaakt uiteraard nogal wat schade, én het stelt Clint Eastwood en zijn vrienden in staat om de moordenaars die op hen wachtten, te verrassen.

In *Pat Garrett & Billy the Kid* (1973) van Sam Peckinpah ontsnapt Billy uit zijn cel door de sleutelbos met aan elkaar gebonden planken naar zich toe te halen. De eigenaardige Alias, een rol van Bob Dylan, wordt onder bedreiging van een wapen gedwongen om de etiketten van conservenblikjes hardop voor te lezen. Vlijtig en beheerst kwijt hij zich van deze taak, zelfs nadat de man die hem bedreigde al is vertrokken.

In *Unforgiven* (1992) van Clint Eastwood gaat een oude ex-sluipschutter weer aan het oefenen. Het kost hem grote moeite met zijn revolver een blikje van een hakblok te schieten. Geërgerd dat hij telkens mist, gaat hij een groter kaliber halen, een dubbelloopsgeweer. De brede kogelregen die dat wapen verspreidt, mist het doelwit nooit

Lucky Luke en de bende van Joss Jamon - 1957
Detail van plaat 29, *Robbedoes* nr. 980, 24 januari 1957



Op 1 april 1939 heeft in de stad Dodge City, in de staat Kansas, de vertoning plaats van de eerste film van Michael Curtiz. De film heet ook Dodge City en de ster is Errol Flynn, die op het hoogtepunt van zijn populariteit staat. Tussen 50.000 en 120.000 mensen stromen toe om de filmsterren te begroeten. Het luxueuze Dodge Movie Theatre is bomvol, evenals de twee andere zalen. Vanwege de enorme opkomst wordt de film de hele nacht non-stop vertoond. De toeschouwers zullen nooit meer vergeten wat het meest spectaculaire saloongevecht (barroom brawl) uit de geschiedenis van de western zal worden. In de film is de Secessieoorlog net afgelopen. Een geschil over te spelen muziek ontaardt in een hevig gevecht tussen 'Yankees' en 'Rebs' – noordelijken en zuidelijken. Flessen worden op hoofden kapotgeslagen, mannen vliegen door de ruiten, van de tussenverdiepingen worden tafels gegooid, meubels worden met lasso's omvergetrokken. En natuurlijk overleeft geen enkele spiegel het geweld. In dit vakje uit Lucky Luke en de bende van Joss Jamon, is de spiegel die wordt losgetrokken met een lasso een bijzonder treffend detail dat ontleend is aan de film van Michael Curtiz.



De postkoets 1967
Detail van plaat 35, *Robbedoes* nr. 1521, 6 juni 1967

In Cat Ballou *(1965) haalt de als pastoor vermomde oom Jed een kleine revolver uit een uitgeholde bijbel. Hij wil zijn neef Clay Boone bevrijden. Drie jaar later, in* Five Card Stud *van Henry Hathaway, gebruikt Robert Mitchum, specialist in rollen van louche priesters, dezelfde truc. Met Dean Martin tegenover zich kan het hem echter niet redden. Het verhaal* De postkoets *werd in 1967 gepubliceerd in het weekblad* Spirou/Robbedoes. *Dominee Rawler kan dus niet gebaseerd zijn op Robert Mitchum. Het is echter ondenkbaar dat Morris en Goscinny niet geweten hebben van Cat Ballou, de westernparodie met Jane Fonda, waarvoor Lee Marvin de Oscar voor beste acteur kreeg.*



Phil IJzerdraad 1954
Detail van plaat 11

In Phil IJzerdraad *zijn de grap en de doodgraver duidelijk ingegeven door William Wylers film* The Westerner, *uit 1940.*

foto Etienne Hubert



Hergé, de glimlachende schepper van TINTIN (en Bobbie)

KUIFJE is de best-seller bij uitstek onder de Europese strips met een verkoopscijfer van vijftien miljoen albums en vertalingen in veertien talen. Sinds kort zijn de albums ook in de Verenigde Staten geïntroduceerd, wat geen gemakkelijke zaak is, omdat de Amerikanen de strip als hun persoonlijke eigendom beschouwen en zich dus superieur voelen tegenover de tekenverhalen uit Europa.

Bij ons is Hergé wel met de schrijver Honoré de Balzac vergeleken. Hij wil altijd een zo groot mogelijke perfectie bereiken in zijn strips. De Chinese lettertekens in « De Blauwe Lotus » bijvoorbeeld, zijn foutloos en passen precies in de tekst. Er wordt zelfs beweerd, dat zijn strips gelezen worden door Koning Boudewijn en de schilder Bernard Buffet, door ministers, geleerden en leden van een Zuidpool-expeditie.

Er wordt echter te vaak over het hoofd gezien, dat Hergé de schepper is van het tekenverhaal, zoals het bij ons gelezen wordt. Het is absoluut niet toevallig, dat zeer veel striptekenaars naar België gekomen zijn en dat ook diverse Belgen uitstekende tekenaars zijn. Dit is allemaal gekomen dank zij Hergé. Hij heeft de jeugd de smaak voor tekenverhalen in de mond gelegd. Als Hergé er niet geweest was, zouden de stripverhalen, die nu in Robbedoes, Kuifje of andere jeugdbladen verschijnen, er heel anders uitzien

Hergé werd op 22 mei 1907 te Brussel geboren. Op zestienjarige leeftijd tekende hij zijn eerste held : Totor, de voorloper van Kuifje. Het ronde gezicht, het grappige kuifje en de mopsneus waren er al.

In 1929 komt Kuifje voor het voetlicht Het succes blijft niet uit. Hergé tekent ook nog andere helden, maar die zijn té typisch Brussels, zodat ze geen internationaal publiek bereiken.

In 1930 verschijnt de eerste strip van de grote held Kuifje in boekvorm. Dit is « Kuifje in de Sowjet Unie ».

Dit album is nooit meer opnieuw gedrukt. De verzamelaars van de Kuifje-albums zullen dan ook wel vinger en duim aflikken bij de volgende twee bladzijden, die juist uit dit album genomen zijn.

Iedereen weet, dat de liefhebbers er een klein fortuin voor over zouden hebben als ze juist dit album in hun bezit zouden kunnen krijgen.

Een portret van Hergé door Morris
Robbedoes nr. 1392,
17 december 1964

De uitvinding van de negende kunst

In de loop van de jaren 1960 produceert Morris in hoog tempo *Lucky Luke*-avonturen voor *Spirou/Robbedoes*: de man die sneller schiet dan zijn schaduw ontbreekt nooit langer dan enkele maanden in het weekblad. Tussen december 1964 en juni 1967 wordt de stripauteur ook nog recensent en historicus. Samen met de Belgische journalist Pierre Vankeer maakt hij de rubriek '9e Kunst – Museum van het Beeldverhaal'. De rubriek begint op 17 december 1964 (*Robbedoes* nr. 1392) met een geweldig startschot in beeld en tekst. De introductie, getekend 'de redactie', maakt duidelijk wat de agenda en de ambitie is van de '9e Kunst': "*Strips bestonden er al voor de cinematograaf van de heren Lumière. Maar in de eerste decennia van hun bestaan werden ze niet erg serieus genomen, en dat is waarom de reeks artikelen die vandaag begint '9e Kunst' zal heten. Want nu heeft het beeldverhaal zijn adelsbrieven en kan men het even serieus nemen als de literatuur of de muziek Of als de televisie en de film.*" De uitdrukking '9e Kunst', die onderlegde lezers al kennen, wordt hier voor het eerst gebruikt in een populair medium. *Spirou/Robbedoes* verschijnt in Frankrijk en België op een wekelijkse oplage van 200.000 exemplaren.

In diezelfde eerste aflevering van veertien pagina's presenteren Morris en Vankeer het werk van Mauryce Motet en Wilhelm Busch, de typische prenten uit Épinal, *Les Pieds Nickelés* van Louis Forton, *The Phantom* van Lee Falk en Ray Moore, en een door Morris geschreven portret van Hergé. Dat is een onomwonden eerbetoon: "Als Hergé niet had bestaan, zouden de avonturen die nu in *Spirou/Robbedoes, Tintin/Kuifje, Pilote* en *Record* staan er heel anders uitzien." De tekst wordt geïllustreerd met twee platen uit *Kuifje in het land van de Sovjets*, het eerste album van de avonturen van de vliegende reporter. Het was in die periode al dertig jaar niet meer verkrijgbaar en bij jonge striplezers dus totaal onbekend.

De rubriek verschijnt tamelijk onregelmatig en brengt doorgaans een korte biografie en een of twee stripplaten, al of niet vertaald. De rubriek stelt Amerikaans en Europees werk voor, dat in sommige gevallen nooit eerder in het Frans en het Nederlands verscheen. Morris en Vankeer slaagden erin, geleid door hun eclectische maar trefzekere smaak, om de lezers van *Spirou/Robbedoes* te laten kennismaken met de pareltjes uit de strip van de eerste helft van de twintigste eeuw. In de loop van een jaar of drie schreven de twee auteurs een honderdtal artikelen. Over *Little Nemo, Terry and the Pirates, Superman* en *Bicot*, maar ook over *De U-Straal* van Jacobs. En eind 1965 verschijnt in *Spirou/Robbedoes* de vermoedelijk eerste vertaalde plaat van *Krazy Kat*, van George Harriman. Achteraf bekeken kan al deze biografische en kritische research worden beschouwd als een uitzonderlijk stripmuseum. De rubriek '9e Kunst' heeft er zonder enige twijfel toe bijgedragen dat de strip de adelsbrieven kreeg die ze nog ontbrak. ■



Titelstrook gemaakt door Morris



Caran d'Ache

CARAN D'ACHE









Emmanuel POIRÉ (wiens schuilnaam in het Russisch « Potlood » betekent) is in 1858 in Moskou geboren. Zijn grootvader was officier in het Franse leger, maar werd tijdens de verschrikkelijke veldtocht naar Rusland gewond, en vestigde zich toen in Rusland. Caran d'Ache keerde naar het land van zijn voorouders terug. Hij voelde zich aangetrokken tot de militaire tekenkunst en werkte bij Edouard Detaille. Spoedig echter gaf hij de voorkeur tot de meer « burgerlijke » onderwerpen. « Iedere keer, zo verklaarde hij op een dag, wanneer ik meen een uitstekend portret gemaakt te hebben, lachen ze me uit en zeggen dat ik nog nooit zo'n uitstekende karikatuur gemaakt heb ! »

Zijn silhouetten-serie « Epopée » (van Napoleon) had een enorm sukses op het toneel van het bekende cabaret « Le Chat Noir » uit Montmartre.

Hij was medewerker aan verschillende







Hiernaast en pagina rechts:
Caran d'Ache gezien door Morris
Robbedoes nr. 1397, 21 januari 1965



1.



2.



3.



4.



5.



6.



7.



8.



9

bladen (o.a. « Figaro », « Chronique Parisienne », « Tout Paris » en « Rire ».

Zijn gehechtheid aan Napoleon en zijn afkeer voor alles wat Engels is (hij had er een enorm plezier in de reizen van de Engelsen belachelijk te maken), hebben hem toch niet belet op het einde van zijn leven een hechte vriendschapsband te sluiten met koning Edouard VII, de voorvechter van de Entente Cordiale. Caran d'Ache stierf in 1909 in Parijs. Zijn naam zal steeds verbonden zijn met de geschiedenis van het beeldverhaal.

MORRIS.











Morris, speelgoedontwerper

« Als Morris een verborgen kant heeft, is het wel die van uitvinder-maker-knutselaar. Maar heel weinig mensen hebben het geluk gehad zijn zelfgemaakte speelgoed te zien. Zelfs Franquin heeft nog nooit de Marsupilami's gezien die Morris helemaal uit het niets heeft gemaakt. » Yvan Delporte*

Al sinds zijn kindertijd maakt Morris speelgoed, dat meestal ook kan bewegen. Zijn liefhebberijen zitten duidelijk heel diep. Als tiener maakt hij zijn eerste flipboekjes, waarmee hij uitzoekt hoe beweging in elkaar zit. Zulke animatieboekjes zal hij zijn leven lang blijven maken. Vooral wanneer hij in Mexico is. Omdat hij dan geen cent heeft, geeft hij ze als cadeautje aan de kinderen Gillain wanneer hij bij de familie op visite gaat. Hij maakt ook doe-het-zelfflipboekjes over zijn eigen cultfiguur, als geschenk bij het weekblad *Robbedoes*. Die ingenieuze flipboekjes zijn echter niet het meest verbluffende bewijs van Morris' vindingrijkheid. Het is een verhaal van de appel en de boom. Morris krijgt zijn opleiding tot striptekenaar van een van de handigste leermeesters die er bestaan, de excentrieke Jijé. Deze is er heilig van overtuigd dat uitvindingen sleutels zijn tot succes. Iedereen die een goed idee heeft kan rijk worden. Jijé heeft dan ook een hele reeks octrooien gedeponeerd, zoals dat voor een inkaderingssysteem dat op elk formaat kan worden afgesteld. Morris heeft hem zelfs bouwtekeningen zien maken voor een duikplank waarover je vanuit de slaapkamer rechtstreeks naar het zwembad loopt. Morris zelf is ook iemand die er niet voor terugdeinst om heel bruikbare, maar ook de zotste ideeën uit te voeren. Hij gaat dus enthousiast zijn liefde voor ontwerpen botvieren. Om zich het dagelijkse werk gemakkelijker te maken, gebruikt hij bijvoorbeeld een kam waarvan hij een op de drie tanden heeft afgebroken. Door de kam langs een liniaal over carbonpapier te trekken, krijgt hij probleemloos mooie, gelijkmatige lijntjes waartussen hij de ballonteksten kan schrijven. Jijé vindt het prachtig. Want het is een doodeenvoudig idee dat hen het omslachtige werk van lijnen trekken bespaart.



Bewegend speelgoed gemaakt door Morris

* *La Face cachée de Morris*, Lucky Productions, 1992.



In de jaren 1960 hoeft Yvan Delporte Morris niet lang te smeken om, ondanks een ontzaglijke werkdruk, voor *Spirou/Robbedoes* een rubriek te illustreren over de kindercinematograaf van Joseph Plateau (*Robbedoes* nr. 1316). Het moet gezegd dat ook deze uitvinding gebaseerd is op de traagheid van het netvlies en op animatie. Een tijdje later illustreert Morris met veel plezier een rubriek over 3D-films. Naast zijn bezigheden als tekenaar maakt hij, in het geheim en voor eigen gebruik, vernuftige bewegende speeltjes. Morris gebruikt daarvoor zijn eigen personages, Lucky Luke, Jolly Jumper of de Daltons, die hij vaak door middel van elastiekjes of trekkoordjes laat bewegen Hij leent ook Guust en de Marsupilami, twee creaties van zijn vriend Franquin. Voor dergelijke bewegende speeltjes maakt Morris eerst schetsen, waar Jijé blij mee zou zijn, voordat hij ze uitvoert en met de hand beschildert. Deze speelgoedjes zijn unieke, zelden getoonde stukken die op ontroerende wijze Morris' precisie en zijn liefde voor onberispelijk uitgevoerd werk laten zien. Behalve hun uiteraard vermakelijke kant, liggen die speeltjes ook in het verlengde van het werk van de tekenaar. Het ontwerpen van platen en van deze mooie, goed gemaakte mechaniekjes lijkt voort te komen uit een en dezelfde doelstelling: het oplossen van problemen en door logisch nadenken praktische oplossingen vinden voor iets dat functioneel moet kunnen bewegen. De kunst van Morris is ook het metier van een handwerksman met een uiterst trefzekere smaak. ■



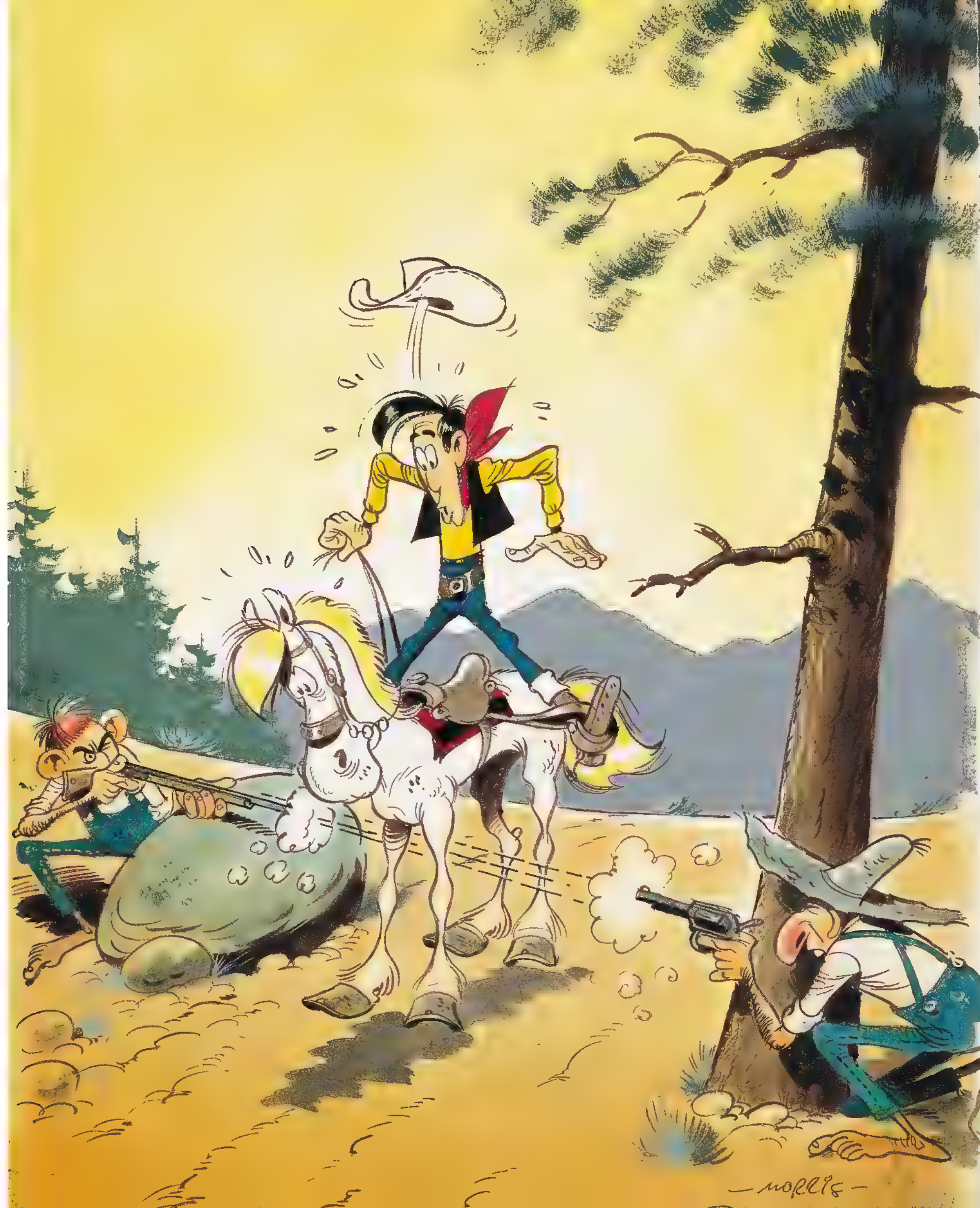











— morris —

Duel met de censuur

door **Bernard Joubert**

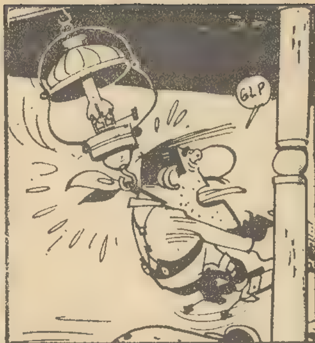
Anders dan voor andere grote klassieke reeksen van de Franco-Belgische strip (*Blake en Mortimer, Buck Danny, Alex*…) was er in Frankrijk voor *Lucky Luke* nooit een invoerverbod. Wat niet wegnam dat de Franse censuur erger gevreesd moest worden dan de Daltons. De eerste tien jaar na het van kracht worden van de wet van 16 juli 1949 met betrekking tot jeugduitgaven, werden er in Frankrijk twaalf reeksen van Uitgeverij Dupuis verboden! Daarbij kwamen nog vele waarschuwingen aan het adres van het weekblad Spirou. In de notulen van de Commissie die moest toezien op de naleving van de wet zijn er nog sporen van terug te vinden: "Gewelddadige en angstaanjagende avonturen" (1952), "Bevat nog steeds angstaanjagende en dreigende verhalen" (1953), "Te veel geweldscènes" (1956), "Nog altijd geweld, maar de resultaten afwachten van de tussenkomst van de Service de l'Information bij de uitgever" (1957). De wet voorzag officieel niet in overleg tussen de Commissie en buitenlandse uitgevers. Maar Dupuis had scenarist Jean-Michel Charlier gevraagd om in Parijs te gaan praten met de ambtenaar die de importvergunningen moest goedkeuren. Deze ambtenaar had de afgezant van Dupuis uiterst vriendelijk gewezen op alles in *Spirou* wat als ongepast werd beschouwd, of in zijn ogen dreigde te worden. Om sancties te vermijden, moest dat afgelopen zijn. Lopende verhalen moesten worden aangepast, personages moesten worden afgedankt en bepaalde albums mochten niet verschijnen.

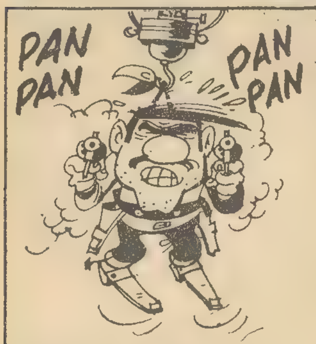
De Commissie van Toezicht hield niet van westerns. Ze hield ook niet van sciencefiction, detectiveverhalen, superhelden en vele andere genres. Dus Jijés *Jerry Spring (De ongeluksranch)* werd verboden, evenals twee albums van *Jack Diamond* van Liliane en Fred Funcken (een korte reeks van Uitgeverij Le Lombard, die werd voorgepubliceerd in *Tintin/Kuifje*.) Maar dat waren realistische westerns, die spannend bedoeld waren, met akelige boeven en gevaarlijke gevechten. *Lucky Luke* was daarentegen gemaakt om te lachen. Je zou denken dat dit in zijn voordeel pleitte. Fout! De enige kritiek van de Commissie van Toezicht die men terugvindt, gaat juist over zijn humor. Niets over revolvers, saloondanseressen (die inderdaad pas hun intrede doen in 1968, in *Dalton City*) of de doden in de eerste verhalen. Het enige schriftelijke verwijt: *Lucky Luke* was te grappig!

Deze wonderlijke aanklacht werd telkens geformuleerd door dezelfde commissaris rapporteur (de enige die het bekritiseerde oeuvre had gelezen). Het was de eerwaarde Giraudeau, de directeur van de school Montalembert en twintig jaar lang de afgevaardigde van het privéonderwijs in de Commissie. Op 12 oktober 1961 deed de priester, zonder evenwel een verbod te vragen, zijn beklag over *Jerry Spring*: "zijn sfeer van geweld en de uitdrukkingen van afgrijzen op gezichten die in close-up worden getoond." En omdat hij toch bezig was, kreeg ook *Lucky Luke* (*In het spoor van de Daltons*) een veeg uit de pan vanwege "het systematisch te karikaturale uiterlijk van de personages." Enkele maanden later, op 15 maart 1962, deed Giraudeau een nieuwe uitval en sprak hij zijn "voorbehoud" uit met betrekking tot een *Robbedoes* van Franquin (*De schaduw van Z*) en de nieuwe *Lucky Luke* (*In de schaduw van de boortorens*) wegens "een overdreven karikaturale tekenstijl". Jijé was te realistisch, Franquin en Morris waren niet realistisch genoeg. Voor deze priester hield de juiste tekenstijl ongetwijfeld het midden – en heette Hergé…De vertegenwoordigers van de

Afbeelding van de gecensureerde cover
van *Nijver in Painful Gulch*

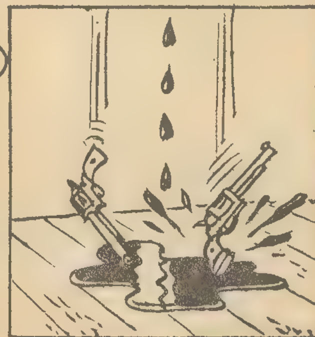












Vogelvrij 1951
Ongecensureerde plaat, opgenomen in de Gag de Poche pocketversie van het album (Dupuis · 1965)

Links, de laatste, in 1951 door Dupuis gecensureerde plaat van Vogelvrij. Morris moest de plaat opnieuw tekenen om de dood van Bob Dalton veel meer te suggereren. De plaat rechts werd gepubliceerd in Spirou/Robbedoes en in het album. Pas in 1965 viel de beruchte gecensureerde plaat te bewonderen in de Gag de Poche-uitgave.

BANDE DE SALES FLICS! VOUS NE PINCEREZ JAMAIS BOB DALTON!... JAMAIS! JAMAIS!

WIT

PTUT.

WIT

GLP

PANG PANG PANG PANG PANG

PANG PANG PANG PANG PANG PANG

TIR

VOUS POUVEZ RENGAINER, SHERIFF!... L'ORAGE EST PASSÉ!

Ainsi finit l'histoire des Frères Dalton. La témérité qui les avait rendus si redoutables finit par les mener là où ils avaient expédié tant de victimes.
Malgré les fortunes qui passèrent par leurs mains ils moururent peu après les poches vides...

ICI SONT PLANTÉS LES FRÈRES DALTON
MORTS LES BOTTES AUX PIEDS, LE 5 OCTOBRE 1892

FIN

BOB DALTON

GRAT DALTON

BILL DALTON

EMMETT DALTON

124

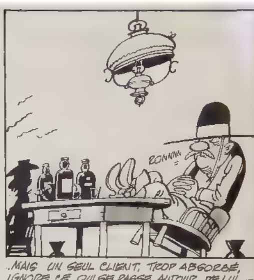
MORRIS

17 AVRIL

Vogelvrij 1951
Plaat 34

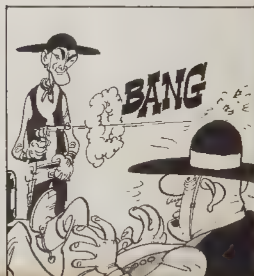


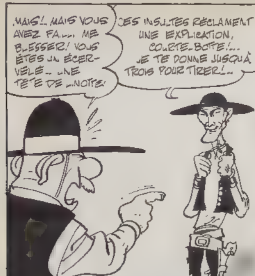


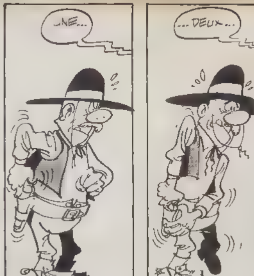




















Phil IJzerdraad - 1954
Plaat 17

Deze plaat toont de censuur door de uitgever voor de publicatie van het verhaal in Le Moustique. De twee teksten in vakje 11 werden veranderd "Tué raide" ("Morsdood"), werd vervangen door "Jawel, raak!!" "Ouais !... La cervelle percée à jour ! Je vois à travers !" (Je kunt in zijn hoofd kijken. Ik kijk er dwars doorheen!) werd vervangen door het brave. "Wat een idee ook die vent te tarten!"

Franse auteurs en uitgevers binnen de Commissie van Toezicht vonden het trouwens prima dat buitenlandse strips werden afgewezen. Dit werkte autocensuur in de hand. Als Morris in 1951 het eind van *Vogelvrij* inlevert, vraagt de uitgever hem om de laatste pagina opnieuw te tekenen. Want daarop doodt Lucky Luke een van de Daltons (die een paar jaar later zouden worden opgevolgd door hun beroemde klunzige neven). In het weekblad en in het album valt Bob Dalton dus alleen maar in de ton. Hij wordt gevangengenomen en heeft de goede smaak om alleen maar in tekst en niet in beeld te sterven. Pas in 1965 krijgen de lezers de originele versie van deze plaat te zien in een nieuwe pocketuitgave van *Vogelvrij*, in de collectie *Gag de Poche*. Die richt zich niet speciaal op de jeugd en heeft dus geen toestemming van de Commissie nodig om in Frankrijk te worden verkocht.

Een andere roemruchte correctie betreft de twee eerste platen van *Billy the Kid*. Die vertellen over Billy's kinderjaren, eerst als opvliegende baby die liever aan een revolver sabbelt dan uit een flesje te drinken, daarna als vroegrijp boefje dat na zijn eerste hold-up een flink pak slaag krijgt. Deze scènes (de eerste 11 vakjes) verschijnen in *Spirou/Robbedoes* en in de eerste druk (1962) van het album, maar worden in 1963 vervangen voor de volgende druk, die begint met een als '2' genummerde plaat. Die dubbele versie deed vermoedens van een verbod rijzen, maar archiefonderzoek wijst uit dat de Commissie uitsluitend de tweede druk heeft geïnspecteerd. Dat zou erop wijzen dat Dupuis het album in eerste instantie liever niet wilde exporteren. Op eigen initiatief of na een mondeling advies van de eerder vermelde ambtenaar van de Services de l'Information? Het valt niet te achterhalen, maar één ding is zeker: Morris zei zelf over deze aanpassingen dat hij ertoe werd verplicht door de Franse censuur. Zelfs al valt de grap van de baby en de revolver onder geen van de tien door de wet omschreven criteria (het in een gunstig daglicht stellen van misdaad, haat, geweld…). In 1963 brengt de Commissie een gunstig importadvies uit voor de zelf-gecensureerde versie. Ze werd verder nooit meer geconsulteerd, ook niet nadat Dupuis in een herdruk Billy's kinderjaren in ere had hersteld.

Voor de publicatie van het album *Naijver in Painful Gulch* in 1962 liet Dupuis verschillende malen de cover hertekenen. De schietpartij werd vervangen door een val van een paard.

De reden waarom Lucky Luke moest stoppen met roken, was dan weer om te voldoen aan de Amerikaanse zeden. Dat was toen zijn avonturen werden bewerkt tot een animatieserie voor de televisie. Er waren in de jaren 1970 in Europa al avondvullende tekenfilms van Lucky Luke geproduceerd, maar toen was er nog geen kwestie van geweest om de cowboy deze gewoonte af te nemen. Roken was immers typisch voor de western, waar de reeks aanvankelijk een parodie op was. Het waren de Hanna-Barberastudio's die in de jaren 1980 de sigaret in de ban deden, samen met etnische clichés als het taaltje van de roodhuiden, het gebrabbel van de Chinese wasbazen en de Mexicaanse chronische slapers. In de oude albums veranderde er niets, maar in de albums vanaf *Fingers* kauwt Lucky Luke in navolging van zijn Amerikaanse voorbeeld liever op een grasssprietje dan te roken. ■



[illegible] : 20 F SUISSE : [illegible]
ESPAGNE : 30 Ptas

Pilote

TREIZIEME ANNEE N° 631



LE JOURNAL QUI S'AMUSE A REFLECHIR



UN QUART DE SIECLE D'EXISTENCE : LUCKY LUKE

Pilote nr. 631
9 december 1971

Van Robbedoes naar Pilote

Ondanks heel wat meningsverschillen blijft Morris Uitgeverij Dupuis trouw van 1946 tot 1968. Franquin vergunt zichzelf in de jaren 1950 wel een kort uitstapje naar de concurrentie, bij het weekblad *Tintin/Kuifje*, waar hij *Ton en Tineke* publiceert. Tussen *Spirou/Robbedoes* en *Tintin/Kuifje* bestaat echter een 'gentleman's agreement', een soort niet-aanvalsverdrag, en over het algemeen blijven de stripauteurs in deze periode bij dezelfde uitgever.

Morris en Dupuis hebben een voor de stripwereld nogal unieke relatie. Vlak na de oorlog heeft de auteur het bedrijf in Marcinelle geholpen door er bijna alle auteurs binnen te brengen die zullen bijdragen aan het succes van de uitgeverij. Daarom komt zijn overstap van *Spirou/Robbedoes* naar *Pilote* extra hard aan, vooral omdat Dupuis het niet heeft zien aankomen. *De postkoets* en *Tenderfoot*, de laatste twee verhalen die worden voorgepubliceerd in *Spirou/Robbedoes* (en waarvoor er geen contract is met de Belgische uitgever), gaan zelfs direct over naar de Franse uitgever Dargaud. Wat een schok! Want hoewel *Lucky Luke* vooral een Frans lezerspubliek heeft, is de reeks een vaste waarde van het Belgische weekblad (dat wel voornamelijk in Frankrijk wordt verkocht) Morris krijgt daar echter al heel lang en om verschillende redenen relatief weinig voor terug, zo blijkt. Om te beginnen is hij niet zo'n vaste medewerker van *Spirou/Robbedoes* als de meeste andere tekenaars. Zijn Amerikaanse periode heeft hem nogal van de redactie vervreemd en hij heeft een mate van grafische rijpheid bereikt die de meeste van zijn collega's niet hebben. Morris is bekend met de internationale strip, hij heeft een goede kijk op de geschiedenis van het medium en beschikt over een theoretische knowhow die hij gebruikt voor *Lucky Luke*. Morris betreurt het bovendien dat zijn uitgever weigert om zijn albums een harde omslag te geven. Charles Dupuis ziet *Lucky Luke* als een koopje, met een vaste, lage albumprijs, goed voor een groot deel van zijn winst bij de supermarkten. De cowboy moet jonge lezers verleiden om ook de albums van andere reeksen van dezelfde uitgever te kopen, van *Robbedoes* tot de *Smurfen*, van *Bollie en Billie* tot *Guust Flater*. En die zijn wel allemaal hardcover. De 'luxe' van een harde cover zou bovendien de productiekosten van *Lucky Luke* omhoog hebben gejaagd. En Dupuis wilde in de jaren 1950 1960 een betrekkelijk 'goedkoop' imago behouden, ten opzichte van de luxueuze albums met linnen rug van de Lombard Collectie en de *Kuifje*-albums van Casterman.

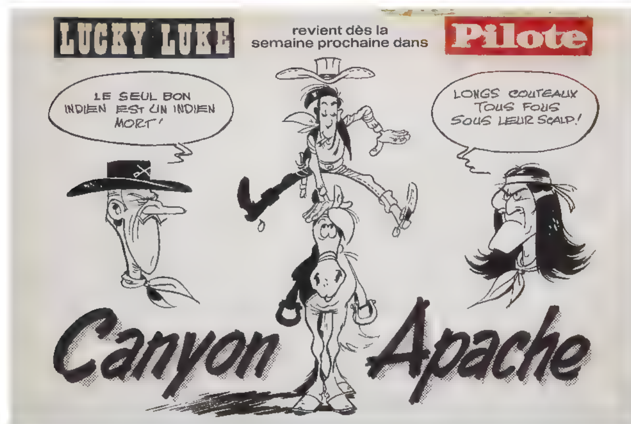
Morris ervaart dit als artistieke discriminatie. Het betekent bovendien een aanslag op zijn inkomsten uit auteursrechten. (In 1963 kost een hardcoveralbum van Dupuis 69 Belgische frank, een softcover slechts 40.) Het commerciële argument van Uitgeverij Dupuis is trouwens in tegenspraak met het succes van de Franse *Asterix*-albums: de harde kaft drukt op geen enkele manier de verkoopcijfers. Integendeel

Door over te stappen naar *Pilote*, komt Morris bij een tijdschrift waarin hij alle vertrouwen kan hebben, want het wordt geleid door zijn vaste scenarist en vriend Goscinny. Bovendien kan de doorstart naar de audiovisuele media – zo vurig gewenst door de auteurs en zo hardnekkig geweigerd door Charles Dupuis – nu eindelijk een feit worden. Anderzijds is zijn reeks nu ook bevrijd van de censuur en van de door de Belgische uitgever opgelegde fatsoensregels. Door naar Dargaud over te stappen, kan Morris saloons tekenen vol met wulpse jonge vrouwen die de beentjes omhooggooien. Hij kan zelfs dieren vermoorden: Ma Dalton doodt in het begin van het naar haar genoemde album een slang. *Dalton City* is het eerste verhaal dat in *Pilote* verschijnt. Het verschil valt meteen duidelijk op.

Toch is er iets wat Morris meteen al stoort: het blad heeft niet de redactionele coherentie van *Spirou/Robbedoes*. Het water tussen *Tanguy & Laverdure* en Reiser, tussen *Iznogoedh*, *Asterix* en Claire Brétechter lijkt wel heel diep. *Pilote* wil een proeftuin van tekencreativiteit zijn. Maar de crisis laat haar tanden al zien. In mei 1968 keert de jonge garde tekenaars zich tegen de ouderen, die schoolsheid wordt verweten. Morris heeft medelijden met zijn vriend Goscinny, maar voelt zich verder niet aangesproken. Hij overweegt ergens anders onderdak te zoeken en probeert zijn geluk bij weekbladen en grote kranten. Halverwege de jaren 1970 richt hij ten slotte zijn eigen magazine op.

Zodra Morris van uitgever verandert, gaat de verkoop van de *Lucky Luke* albums steil omhoog. Hoewel Dupuis zijn bevoorrechte relatie met Morris kan vergeten, is de overstap van de tekenaar naar Dargaud alleen maar gunstig voor hem. De verkoop van de titels in zijn fondscatalogus wordt voor de Belgische uitgever jarenlang een belangrijke bron van inkomsten. In het boek *Histoire de Spirou et des publications Dupuis* staat hoe groot de totale omzet van alle Dupuis-albums eind 1980 is: *Lucky Luke* klokt af op maar liefst 24,7 miljoen verkochte albums. Daarmee is dit veruit de bestverkochte reeks. Op de tweede plaats komt *Buck Danny* met 'slechts' 9,2 miljoen exemplaren (en met 40 titels tegen 31 albums van *Lucky Luke*). De verkoopcijfers van de door Dupuis uitgegeven *Lucky Luke*-albums lijken des te opmerkelijker omdat ze vooral in de loop van de jaren 70 werden gerealiseerd. In dit decennium wordt de reeks een echt commercieel succes, onder meer dankzij veel merchandising en de bioscoop films *Daisy Town* en *De ballade van de Daltons*. Bovendien worden vanaf 1972 zes titels verkocht via Total benzinestations. Hun oplage van vermoedelijk honderdduizenden exemplaren hebben veel bijgedragen aan de populariteit van de reeks en de verbreding van het lezerspubliek

Natuurlijk vervangt Dupuis, in navolging van Dargaud, de softcovers nu door hardcovers. Tien jaar na zijn vertrek komt Lucky Luke weer terug voor een ereronde in *Spirou/Robbedoes*. Dat is ter gelegenheid van de film *De ballade van de Daltons* en om de verkoop van het weekblad, dat in zwaar weer zit, een beetje op te krikken. In de loop van de jaren 1980 worden er zelfs een paar korte verhalen en *De Daily Star* en *De verloofde van Lucky Luke* in *Spirou/Robbedoes* voorgepubliceerd, terwijl de albums bij Dargaud verschijnen. Tussen 2006 en 2010 laat *Spirou/Robbedoes* de held weer terugkeren, door vijf verhalen uit de gouden tijd van de reeks te publiceren. Al schijnt de lonesome cowboy geen familie te hebben, hij is overal thuis. ■

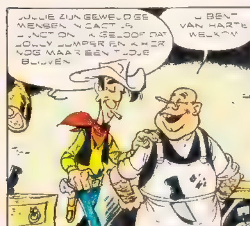


Originele illustratie voor de aankondiging van Lucky Lukes terugkeer, in *Apache Canyon*. *Pilote* nr. 562, 13 augustus 1970

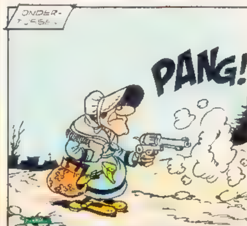
LUCKY LUKE

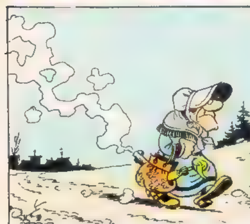
TEKST GOSCINNY
TEKENINGEN MORRIS
VERTALING KEES DE GROOT

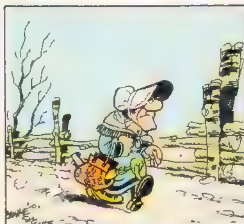
Lucky Luke ontmoet in Cactus Junction Ma Dalton. Het blijkt een vriendelijk, doch zeer doortastend dametje te zijn



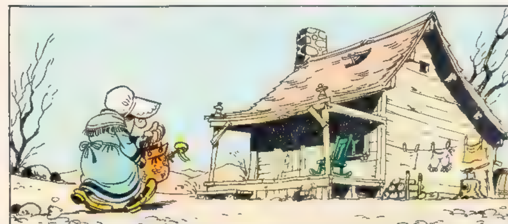


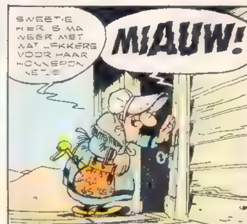


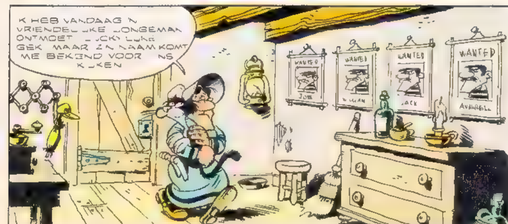


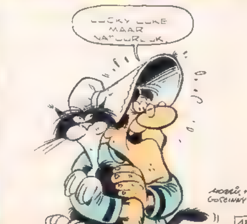












Ma Dalton - 1971
Plaat 4,
Pep nr. 36,
28 augustus/3 september 1971

De mens vs. zijn gaven

door **Blutch** *

Wanneer iemand zelf stripverhalen gaat maken, doet hij dat alleen maar omdat er achter zijn verhaal andere stripverhalen staan. Verhalen die hem stimuleren.
De ervaringen die vormend zijn voor een stijl en die de artiest inspiratie geven, zijn van een grote verscheidenheid en heel talrijk. Het kan van alles en om het even wat zijn, als een rommelmarkt in de mist: muziek, een foto, films, ballet, een sierlijke lijn, schilderijen, souvenirs. Kortom, het leven.
Ik ben ruim tien jaar striptekenaar (dat is niet zo lang en het is ook een hele tijd). Je bent striptekenaar, maar voor velen van ons geldt dat je wordt geboren als striptekenaar. Achter ons rijzen schaduwen op. De schaduw achter mij heeft een naam. Twee zelfs. Morris en Goscinny. Maar toen ik klein was noemde ik ze Lucky Luke. De cowboy. Grappig genoeg is het ineens alsof ik door Lucky Luke, Morris en Goscinny te noemen hier iets heel intiems uit mijn privéleven blootgeef. Terwijl Lucky Luke toch niet van mij alleen is. De hele wereld kent hem. Hoe het ook zij, het is heerlijk om te praten over dingen die je dierbaar zijn. Ik grijp de gelegenheid met beide handen aan. *Dalton City.* Van Morris en Goscinny. *Lucky Luke*-album 34 en het eerste avontuur dat in *Pilote* verscheen. 1968. Daarvoor sleet de lonesome cowboy zijn eerste twintig jaar bij Uitgeverij Dupuis. *De postkoets* en *Tenderfoot* werden voorgepubliceerd in het Belgische stripweekblad, maar omdat er geen contract is, brengt Dargaud de albums uit. 1968 is een kanteljaar voor de reeks. Verlost van het conservatisme van de uitgever uit Marcinelle, gaan de auteurs zich op een bepaalde manier emanciperen. Lucky Luke krijgt kleur. Nu het personage eenmaal de volwassenheid heeft bereikt, staat hij sterk en hoeft hij niet verder te evolueren, behalve naar een steeds drastischer vereenvoudiging.
In de tien laatste Dupuis-albums bezat hij een moeilijk te plaatsen schraalheid, bijna graffiti. Op de beroemde tekening op de achterkant staat hij ook echt als graffiti op een schutting. Hij is op een rubberpoppetje gaan lijken. Bij *Pilote* krijgt het graatmagere silhouet weer wat vlees op de botten. Terwijl hij grafisch gezien wordt 'uitgezuiverd' (steeds meer teruggebracht tot één lijn), wordt hij ook weer levensecht (wat hij al eens is geweest). Dit naturalisme wordt heel duidelijk als je het beroemde achterplat (Lucky Luke die zijn schaduw omlegt) op de albums van Dargaud naast de oudere albums van Dupuis legt. Het Wild Westdecor blijft even sober. De locatie van de actie wordt geschetst, zonder dat het verstoord wordt door al te veel folkloristische elementen. Zelfs het Chinatown van Virginia City (*De erfenis van Rataplan*) is maar heel summier getekend. Net als het volkstheater uit *De witte ridder*. En toch heeft dit minimalisme – de dunne lijn van de horizon met daarboven de driehoeken van de bergen – een enorme zeggingskracht.
De held daarentegen verandert wel degelijk in dit onbewogen decor en met hem zijn omgeving. De bewoners van het Westen zijn in beweging. De figuren worden steeds meer uiteenlopend. De tekeningen beeldender. Hoewel hij de veertig is gepasseerd, is Morris niet ingedut. De tekenaar van toespelingen, van de sobere aanpak (tegenpool van de drukke, warrige Franquin) en meester van de grafische suggestie leeft zich uit in de details. Hij kneedt gelaatsuitdrukkingen en creëert nieuwe types mensen: vrouwen die niet meer lijken op koffiepotten (*Dalton City*, *De premiejager*, *Zijne*

* Deze tekst werd in 2001 gepubliceerd in het boek *Jeux d'influences*, éditions PLG

Keizerlijke Hoogheid Smith), Apachen die compleet anders zijn dan de Sioux van bij Dupuis (*Apache Canyon*).

En natuurlijk het hele zootje ongeregeld waar ik dol op ben, de desperado's (met *Dalton City* worden al mijn wensen vervuld) die voor de tekenaar een oneindige bron van inspiratie zijn. Vaak met de onvrijwillige medewerking van Hollywoodacteurs. Zo hadden we al een Jack Palance-*Phil IJzerdraad*, een personage dat op veel kinderen een diepe indruk maakt. Aan het eind van 1960 maken de auteurs opnieuw herhaaldelijk karikaturen van sterren (in die zelfde periode duiken er ook in *Asterix* veel beroemdheden op). In *De postkoets* herkennen we Wallace Beery, in Western Circus W.C. Fields, in *De zingende draad* Lee Van Cleef en Brian Dennehy (of Arthur Kennedy?). Veel historische personages ondergaan hetzelfde lot: Jesse James, Geronimo, Abraham Lincoln, Buffalo Bill. Morris besteedt ook grote aandacht aan het materiële. Hij legt zich enorm toe op de kleding, de plooien, de slijtagesporen, het stof. Het scala aan kostuums verbreedt zich. Ik herinner me nog de verrassende en bijna misplaatste lange regenjas van de premiejager.

Hoewel hij ogenschijnlijk onverschillig is voor modes, 'spaghettiseert' *Lucky Luke*. Het is de periode van de nieuwe western, van nieuwe helden en hij glijdt ongemerkt van Anthony Mann naar Sergio Leone. Er zit iets van Blueberry in de laarzen van Elliot Belt. Van alle dingen van *Dalton City* die ik bewonder, noem ik in de eerste plaats de cover. Lucky Luke springt tegen een gele achtergrond vlak voor de neuzen van de Daltons met getrokken revolver uit een taart. Ik heb de moeite genomen om deze tekening nauwgezet te kopiëren. Dat doe ik vaak met tekeningen die me aanspreken. De covers van *Lucky Luke* zijn fascinerend. De eerste covers van de reeks zijn zelfs een beetje eng: *Lucky Luke tegen Pat Poker, De rechter* en wederom *Phil IJzerdraad*. Die tekeningen vind ik uniek, omdat ze scènes laten zien die in het verhaal helemaal niet voorkomen. Het zijn afbeeldingen die de geest van het verhaal symboliseren en uitvergroten. Hergé doet het tegenovergestelde: die gebruikt altijd een actie uit het album voor zijn covers, vaak zelfs een die aan het eind voorkomt. Als je die plaat ziet, denk je meteen: "*Hoe is dat zo gekomen? Gauw! Lezen!*"

De aanpak van Morris is ook hier weer eerder suggestief en naar mijn mening sterker. De covers van *Lucky Luke* in het algemeen en die van *Dalton City* in het bijzonder, zijn heel sober. Geen tierelantijnen. Het decor wordt gesuggereerd en ontbreekt meestal zelfs helemaal. De softcover albums van Dupuis waren gewoontjes, maar de gekartonneerde Dargaud-albums imponeerden me. Een 'grote *Lucky Luke*' was statiger. De softcovers waren doordeweeks, de harde Dargauds waren zondagsalbums.

Je kunt een voorkeur hebben voor de hoekige stijl van de eindtijd bij *Spirou/Robbedoes*, of voor de ronde vormen van de *Lucky Luke* uit de periode *Pilote*. Het blijft echter een feit dat Morris echt een groot tekenaar is omdat hij zijn held na een bestaan van twintig jaar weer nieuw elan heeft kunnen geven. Twintig jaar is lang voor een papieren personage. Op die leeftijd waren *Olivier Blunder, Blake & Mortimer, Guust Flater, Jeremiah* en *XIII* (pas vijftien jaar) allemaal al wat afgezaagd. Dat de getekende wereld van Morris fris en logisch blijft, dankt hij mede - en dat is de crux - aan de belangrijkste stripscenarist die ooit heeft bestaan. De vroedvrouw van de Franse strip: René Goscinny.

René Goscinny heeft veel kinderen. En van de weeromstuit ook veel kleinkinderen. Ik denk dat ik er zelf eentje ben. Als er iemand in dit vak is die ik graag had ontmoet, is hij het wel. En meteen besef ik dat het makkelijk is om zoiets te zeggen als iemand al tweeëntwintig jaar dood is. Ik zou hem waarschijnlijk niets te melden hebben gehad en net als alle kinderen doen, zou ik hem vast een dolk in de rug hebben gestoken (je vader moet je verguizen). Bijna elke keer dat ik Gotlib zie, denk ik aan Goscinny, zijn vader.

Ik denk dat zij in Frankrijk de eersten waren die strips zonder

helden maakten. Goscinny stond dicht bij de mensen van *MAD*. Hun baldadige geest vind je al terug in *De Dingodossiers* en gaat helemaal los in *Waanzin Waanzuit*. Als wij nu durven, is het omdat zij toen durfden

Goscinny is een van de bedenkers van *Asterix*, maar niet van *Lucky Luke*. Morris en hij hebben elkaar leren kennen in New York, aan het eind van de jaren 1940. De Belg had zijn cowboy al bedacht. Het eerste verhaal dat Goscinny schreef, *De spoorweg door de prairie*, was het negende van de reeks. *Blauwvoeten op het oorlogspad* maakt Morris alleen en voor *De bende van Joss Jamon* is Goscinny weer aan zet. Dat is het echte begin van de samenwerking tussen deze mannen die pas eindigt met *De zingende draad*. Hoewel de avonturen van *Lucky Luke* met Morris mooie momenten hadden (de al genoemde *Phil IJzerdraad*), zal Goscinny Morris' wereld bevrijden van het cowboy-tegen-bandietprocedé waarin hij vast dreigde te lopen. De meesterzet was om het gemeenste en stomste viertal ooit weer van stal te halen: de Daltons Joe, Jack, William en Averell zijn minder realistisch dan wijlen hun neven, maar oneindig veel geschifter. Volgens mij is het voor een groot deel dankzij de Daltons dat de reeks ineens zo'n succes werd. In hun kielzog maken we kennis met de wereld van de gevangenis en zijn mafste ingezetene, Rataplan. Samen voeren ze het ballet van domheid en klunzigheid op dat *Dalton City* heet. Domheid is Goscinny's grote inspiratiebron: "*Ik ben dol op imbecielen, want ze hebben een enorme komische kracht. Ik houd van hun naïviteit, hun koppigheid, dat sprankje foute intelligentie in hun ogen en hun voldane glimlach als door hun schuld alles instort en op hen valt. Toen Morris, die zijn eerste Daltons had omgebracht, me vroeg om ze op de een of andere manier te laten herrijzen, heb ik enthousiast de neven Dalton bedacht, de vier ridders van de stompzinnigheid.*" Gemeenheid boeit hem al net zozeer, vandaar dat hij de doorslechte Iznogoedh bedenkt, die de heersende kalief al gauw naar de achtergrond schuift. Hij krijgt als antiheld de hoofdrol van de reeks.

Naarmate de Daltons meer succes krijgen, worden ze concurrenten van Lucky Luke. Ze komen breeduit op de covers te staan, terwijl de titelheld zelf slechts in een inzetje staat afgebeeld (*De Daltons breken uit*, *De Daltons kopen zich vrij*, *Tortilla's voor de Daltons*, *De erfenis van Rataplan*, etc.). Goscinny moet wel heel veel genegenheid koesteren voor deze vier boeven. Ik kan me voorstellen met welk plezier hij hun smerige streken tot in de kleinste details uitwerkt. Alleen daar dient *Dalton City* voor: hun zielige ambitie te kijk zetten. Maar deze buitensporige ambitie, een stad bouwen ter meerdere glorie van henzelf en hun ideeën, wordt verziekt door de aard van hun onderneming. In zekere zin spelen ze voor pionier door een vaste plek en een onderdak te kiezen (het hoogste Amerikaanse streven). Daardoor raken hun misdadige plannen op de achtergrond. Ze willen nu wat de bourgeois wil: een mooi interieur, een geslaagd gerecht, het huishouden en het huwelijk. Voor dit eerste verhaal dat verschijnt in *Pilote* (zijn stripblad) bedenkt Goscinny meteen vrouwelijke personages, die Morris enthousiast tekent. Lulu Carabine en haar danseressen doen hun intrede en zaaien verwarring in het wereldje dat Uitgeverij Dupuis met hand en tand trachtte te beschermen tegen inmenging van vrouwen. En wie vrouw zegt, zegt liefde. De Daltons, die tot dan toe slechts onder mannen waren, zijn de eersten die in het net verstrikt raken. We komen er nu achter dat Lucky Luke natuurlijk niet onervaren is in de liefde. De scherpschutter (in bijna elk album ongewapend) wordt 'postillon d'amour'. We zien hem handig de jaloezie oppoken tussen Joe en Jack, die beide zijn gevallen voor de mooie ogen van de wulpse Lulu.

Het lijkt erop dat het tweede leven van de helden begint met een stijlbreuk. Van nu af aan zijn de confrontaties tussen de hoofdpersonen niet alleen losse feiten (opstootjes, vuurgevechten) maar ook van sentimentele aard. Jawel, de Dalton-albums die nu volgen spelen

zich wel degelijk af op gevoelsniveau. In *Ma Dalton* en *De genezing van de Daltons* spelen heel duidelijk psychoanalytische factoren een rol. Goscinny is niet alleen een fijnzinnige humorist, hij is ook een meesterlijk verteller. De kracht van sommige passages, die worden gedragen door het talent van Morris, blaast me van de sokken. En soms ligt dat maar aan één vakje. Zo bereikt de melancholie, die alle verhalen van *Lucky Luke* kleurt, in *Tenderfoot* een hoogtepunt bij de begrafenis van de oude Baddy. De lange inleiding (7 platen) van *Dalton City* is een van de mooiste voorbeelden van die vertelkunst. Het is de samenvatting van het pijlsnelle, krampachtige leven in een stadje waar men god noch gebod kent en waar een lonesome cowboy orde op zaken zal stellen. De kleuren, die in alle *Lucky Lukes* uit die periode nog getuigen van een durf die sindsdien verloren is gegaan, zetten de teloorgang prachtig in de verf. Het laatste vakje van het verhaal in het verhaal, waarin Lucky Luke en zijn gevangene in de stromende regen wegrijden en de stad overlaten aan het verval, vind ik ongelooflijk triest. Zoals een einde zonder lied. En als je de pagina dan omslaat, zie je exact dezelfde scène, maar nu met de twee personages op de voorgrond en de stad op de achtergrond. De sfeer van dit omgekeerde beeld is compleet anders. Het regent niet meer. De dialoog is direct. Het verhaal begint nu echt. In het bestek van twee platen, in de loop van één actie, brengt Goscinny ons met slechts één stap van het verleden naar het heden. Ik vond bijna alle albums uit de reeks mooi, dus wat maakt *Dalton City* extra goed? Ik weet niet eens meer waar en wanneer mijn ouders het album voor me hebben gekocht. Ik denk dat ik in dit verhaal over de opbouw van een stad weer de opwinding beleefde van het spel: opbouwen en vernielen. Je maakt zandkastelen om ze daarna te kunnen platgooien. Opbouwen om te kunnen vernielen. *Dalton City* lijkt op de dingen die we deden met onze Playmobil.

Ik kan me de dood van Goscinny herinneren. Ik was verdrietig, want hij was mijn eerste dode (voor De Gaulle en Picasso was ik nog te klein). Hij was de Franse auteur van wie we thuis de meeste albums hadden. Ik zag hem bijna als familie Dat kwam natuurlijk ook omdat mijn vader net als hij René heette.

Toen ik zelf strips ging tekenen, ging ik anders kijken. Ik zou hier niet één bepaald album kunnen noemen, want dat zou niet eerlijk zijn. Ontmoetingen en mensen zijn op den duur veel belangrijker dan albums. Goede vrienden maken je wie je bent.

Liever noem ik namen van tekenaars. In willekeurige volgorde: Goossens, Thiriet, Dupuy-Berberian, Mazzuchelli. Bovendien zou ik het willen hebben over Fabio (Viscogliosi), wiens veel eisende werk me vandaag boeit, prikkelt en voortdrijft. Kortom, zoals ik in de inleiding al schreef: het stimuleert me om strips te maken Vooral hij. Zijn werk is geen ingeblikte film, geen fotoroman, geen literatuur en geen Playstation. Het is strip en niets anders. Simpel, avontuurlijk en kwetsbaar. Niet gelikt.

Aangezien het over een naaste gaat, houd ik het hierbij en eindig ik liever met een tekst van Serge Daney, die uitstekend bij Fabio past. De tekst is van 1966 en gaat over een concert van Ornette Coleman: "[...] *wakker gebleven, om die gemakzuchtige, ongezonde schoonheid te vergeten en een andere, rauwere te verzinnen: bijvoorbeeld met instrumenten die je niet goed genoeg kent om er mooie klanken mee te maken, je te kastijden, je vleugels te amputeren. Alleen al daardoor is Ornette vernieuwend: de man die met zo'n gemak sprak, wrong de welsprekendheid de nek om. Het is de man vs. zijn gaven, de muziek vs. de muzikaliteit.*"

Deze tekst, die we hier publiceren met toestemming van Blutch en Uitgeverij PLG, is eerder verschenen in het boek *Jeux d'influences* (éditions PLG, 2001). Aan de auteurs werd gevraagd om een tweeledige vraag te beantwoorden: "Door welk album hebt u zin gekregen om strips te gaan maken? Wie heeft u zin gegeven om ermee door te gaan?". ■



Spoorweg door de prairie - 1955
Detail van plaat 44



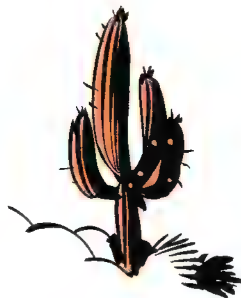
III

Archetypes en terugkerende thema's





Archetypes en terugkerende thema's

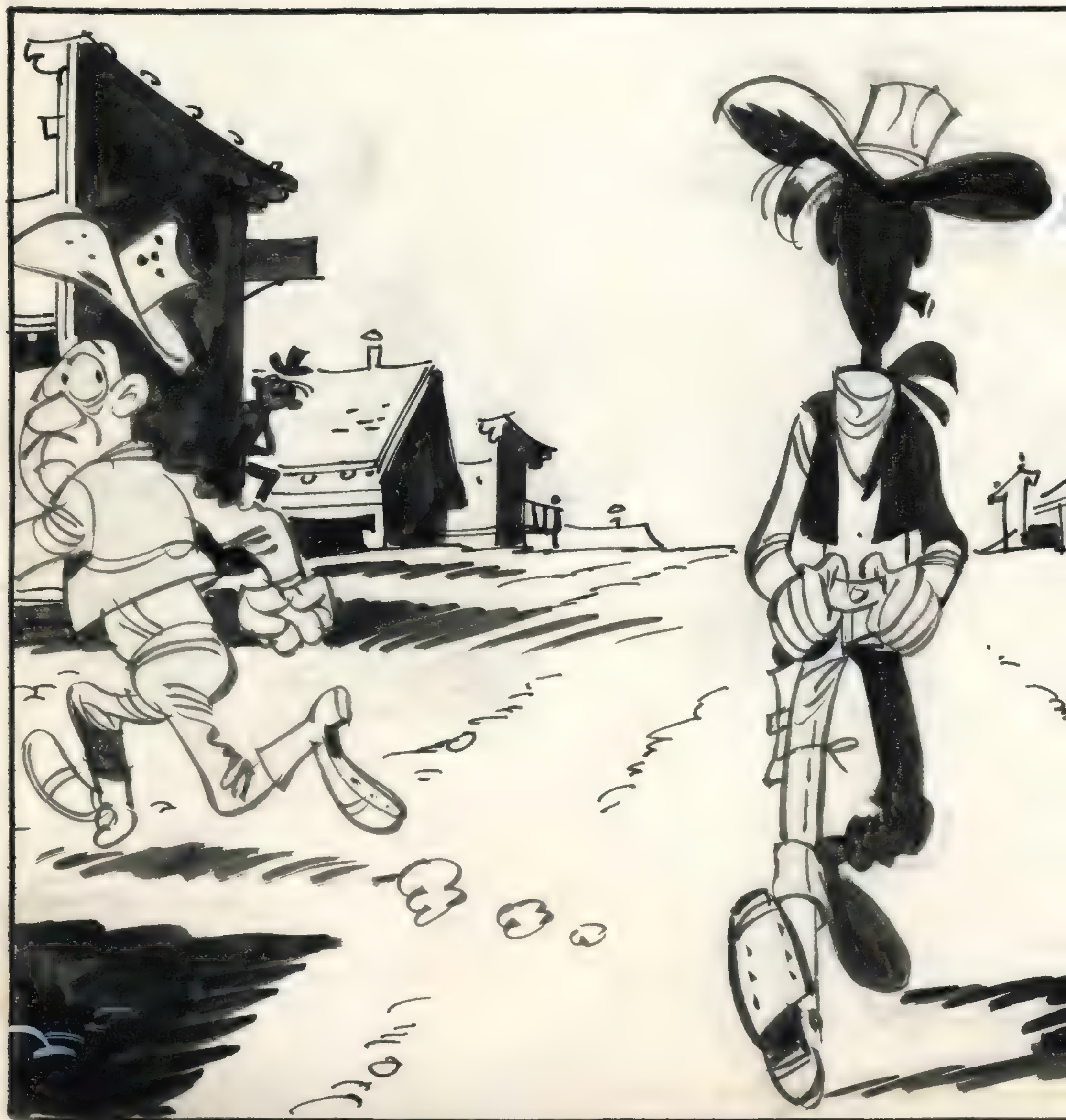


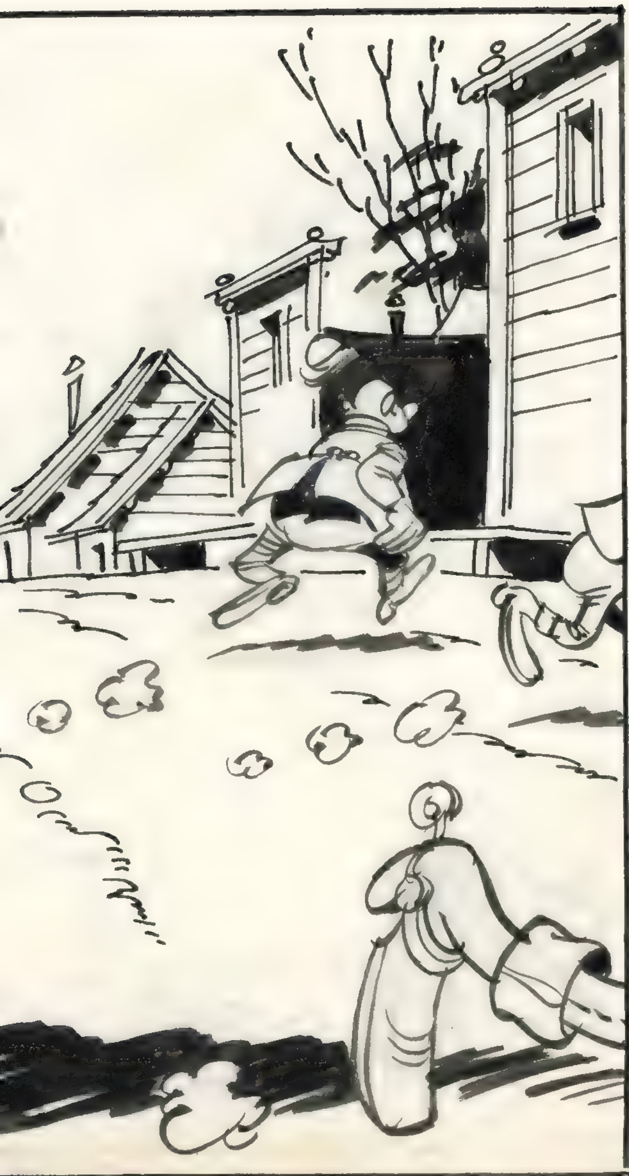
De cowboy komt na een rit door de eindeloze woestenij bij een bord. Dat vermeldt de nabijheid van een stad en voorts nog wat grimmige toeristische informatie, bedoeld om kwaadwilligen te weren en alle anderen welkom te heten. De ruiter stuurt zijn paard naar de hoofdstraat en passeert de eerste houten huizen. Daar is de begrafenisonderneming, met op het dak een waakzame aasgier. Ook de doodgraver zit op zijn stoep uit te kijken naar nieuwe bezoekers. Zijn kennersoog ziet meteen hoe moedig een man is en wat zijn maten zijn. Een baardige bejaarde in een rolstoel zit te foeteren in de schaduw van zijn veranda en vertikt het om naar binnen te gaan. Op dat kruispunt daar hebben de inwoners een grote boom laten staan. Een van de zijtakken vertoont tekenen van slijtage. In dit stadje maakt men korte metten met ongewenste gasten. En daar is het kantoortje van de sheriff met ernaast een cellenblokje. De politiechef, die als tekenen van zijn voorname functie grijze haren en een buikje heeft, zit in zijn kantoor in een blokje hout te kerven. Tegenover de politiepost ligt de saloon. Daar moet onze cowboy zijn. Bij de drinkbak vlak voor de treden naar de ingang springt hij van zijn paard. Hij stapt naar boven. Hij zorgt ervoor dat hij de Mexicaan niet stoort, die in de schaduw van zijn brede sombrero, z'n handen op z'n buik gevouwen, een siësta houdt. Binnen is het rokerig. Aan de kogelgaten in de planken vloer is te zien dat bezoekers hier niet altijd vrijwillig dansen. De pianist en de danseressen zijn er nog niet, maar de stamgasten verdringen zich al aan de bar en de pokerspelers bezetten de tafels. Een van hen is goed bezig… Viel daar niet net een aas uit zijn mouw? Deze speler zou best eens kunnen bijdragen aan de slijtage van de boomtak, of met pek en veren ingesmeerd uit de stad worden verjaagd. Uit de heuvels rond de stad stijgen nu wat rookwolken op. Is de vrede met de indianen alweer voorbij? De huifkarren van de karavaan die iets verderop door de prairie rijdt, zouden uit voorzorg maar beter alvast in een kring kunnen gaan staan, want de cavalerie komt doorgaans te laat..

De Europeaan Morris doet zijn best om een komische western te maken. Vanaf het begin van *Lucky Luke* vult hij zijn platen met onmiskenbare 'markers', die behalve uitheems ook nog eens grappig zijn. Eerst gebruikt hij elementen uit films die hij heeft gezien. Daarna vindt hij in historische documentatie bijzonderheden die zijn werk kunnen verrijken. Trouwe lezers van zijn albums gaan die typeringen van het Westen op den duur herkennen. En gelukkig maar. Want Morris wil met zijn reeks niet alleen een held creëren, maar ook een concept uitwerken: in elk album wil hij een element van zijn denkbeeldige wereld behandelen. René Goscinny voelt perfect de potentie aan van dit systeem van terugkerende elementen en moedigt zijn vriend aan ermee door te gaan. De twee auteurs nemen een aantal clichés van het Wilde Westen die ze sindsdien gebruiken als noten in een partituur van samenvoegingen, herhalingen en subtiele variaties. Ze doen dat zo meesterlijk dat hun lezers deze gimmicks op den duur eerder met de wereld van *Lucky Luke* verbinden, dan met de mythologie van het Wilde Westen waaraan ze zijn ontleend. Op deze manier raakt de kleine cowboy, die werd bedacht door een Belgische tekenaar, verweven met de grote geschiedenis van de western. ■

Dubbele pagina hiervoor
Lucky Luke tegen Lucky Luke 2001
Detail van plaat 21 (nooit gepubliceerd)

Pagina links
Penseeltekening van Morris





Billy the Kid 1961
Detail van plaat 38

De karikatuur

« Ja, toen ik voor Le Moustique *werkte heb ik heel veel karikaturen getekend, en ik heb het ook voor* Lucky Luke *met veel plezier gedaan. Het is een knipoog, de lezers vinden het leuk en het vormt een extra punt van aandacht. »* Morris*

Zoals in alles, is Morris ook in zijn karikaturen kampioen van de eenvoud Enkele lijnen, een profiel, een silhouet… en daar staat feilloos weergegeven een filmster, een collega of een stripfiguur (Jerry Spring van zijn mentor Jijé, of Red Ryder en Little Beaver van Fred Harman). Al jaren vinden recensenten en cinefielen het leuk om naar 'tronies' te speuren die Morris van bestaande personages heeft gepikt. De lijst telt een stuk of vijftig namen.

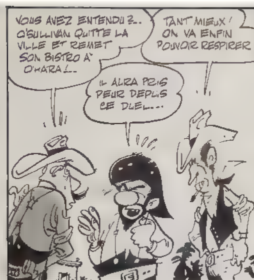
Het schijnbare gemak waarmee Morris zijn slachtoffers 'vangt' is al bijzonder. Maar ronduit indrukwekkend is hoe moeiteloos zijn karikaturen het wereldje van Lucky Luke binnensluipen. Een lezer die niet beter weet heeft geen idee dat de snode Barry Blunt de gelaatstrekken van tekenaar Victor Hubinon heeft gekregen. Of dat Pete de Windvaan eigenlijk René Goscinny is, de scenarist van de reeks. Ze zijn tenslotte niet meer of minder grotesk dan de imaginaire personen met wie ze op papier omgaan Je zou kunnen zeggen dat Morris altijd karikaturen heeft gemaakt. In de loop van zijn albums heeft hij zelfs bepaalde archetypen gecreëerd. Net zoals Henry Monnier, die in de negentiende eeuw Monsieur Prudhomme bedacht, of, veel later, de cartoonist Cabu met zijn personage le Beauf. Morris creeerde in zijn eigen onnavolgbare stijl onder meer Oldtimer, de opvliegende stokoude bejaarde, de luie Mexicaan, de onversaagde soldaat en de trotse, zwijgzame indiaan…

Morris' liefde voor de karikatuur is van meet af aan zichtbaar in *Lucky Luke*: al in *Arizona 1880* komt een kapper voor die sterk op André Franquin lijkt. Die liefde komt ook tot uiting op de sportpagina's die hij in de jaren 1950 maakt voor de krant *Het Laatste Nieuws*, maar goedbeschouwd is ze al veel ouder Want Morris heeft eens opgebiecht dat hij, toen hij bij de jezuïeten op school zat, van al zijn leraren karikaturen maakte. Wat ze hem op alle mogelijke manier betaald hebben gezet. We weten ook dat hij op zijn dertiende diep onder de indruk was van de Hongaarse tekenaar Béla Bohák, die in de Belgische badplaats De Panne vakantiegangers portretteerde. Het is dus waarschijnlijk dat die liefde voor karikaturen uit Morris' kindertijd stamt. Er kan zelfs sprake zijn van een familietraditie. Want had Armand De Bevere, zijn vader, geen fabriek voor pijpenkoppen met de gezichten van beroemdheden uit die tijd? ■

Karikatuur van René Goscinny door Morris

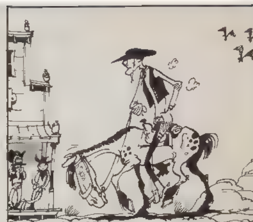
* Interview van de auteur met Jean-Paul Tibéri, *La Bande dessinée et le cinéma*, Regards, 1981







BOTTLENECK-GULCH SEMBLE AVOIR RETROUVÉ LA TRANQUILLITÉ, ET DÉJÀ O'SULLIVAN SE PRÉPARE À PARTIR...



...LORSQU'ON VOIT UN INCONNU GRAND ET MAIGRE, À LA MINE SINISTRE, ÉPERONNER SA MONTURE FATIGUÉE DANS LA DIRECTION DU BAR DE L'AS DE PIQUE...



SON AIR RICANEUR, SES POMMETTES SAILLANTES ET LES MARQUES TAILLÉES DANS LA CROSSE DE SES "SIX-COUPS" TRAHISSENT SON MÉTIER DE TUEUR MERCENAIRE... LE MEURTRE EST ÉCRIT SUR TOUTE SON INQUIÉTANTE PERSONNE



SES YEUX SOURNOIS ET MÉFIANTS SEMBLENT SURVEILLER TOUS LES CÔTÉS À LA FOIS...



D'INSTINCT, TOUTES LES BÊTES S'ÉCLIPSENT DEVANT LUI EXCEPTÉ...



.. QUELQUES SINISTRES OISEAUX DE PROIE QUI, PLANANT DE TOIT EN TOIT, LE SUIVENT PARTOUT...





LE PATRON ? IL FAIT SES BAGAGES... QUI PUIS-JE ANNONCER ?
VOICI MA CARTE, PETIT

RECHERCHÉ - PHIL DEFER "LE FAUCHEUX"
$ 50 000 RÉCOMPENSE
"DANGEREUX !"
MORRIS
317

Phil IJzerdraad 1954
Plaat 15

Phil IJzerdraad en Jack Palance

We gaan niet alle acteurs opsommen die als karikatuur voorkomen in de verhalen van *Lucky Luke*. Maar voor één belangrijke figuur uit deze grote collectie moet een uitzondering worden gemaakt: Jack Palance, de 'beul' in het verhaal van 35 platen uit het achtste album van de reeks. Als Morris dit verhaal begint te tekenen, woont hij nog in New York. Waarschijnlijk heeft hij net *Shane* van George Stevens gezien. Deze film was in april 1953 in New York in première gegaan en kende een enorm succes. Morris was nogal onder de indruk van de knokige Jack Palance, met zijn benige gezicht en zijn uitstekende jukbeenderen. Het is de eerste western van Palance, die de rol speelt van Jack Wilson, de huurmoordenaar die de boeren bang moet maken en op de vlucht jagen. De tekenaar hangt meteen een verhaal aan hem op. Waarschijnlijk onder invloed van de tekenstijl van Jack Davis, die hij net had leren kennen, rekt hij dat lange lijf overdreven uit. Hij kopieert het kostuum van de moordenaar (handschoenen, donkere broek, zwart vest over een licht hemd, koppelriem met twee colts) en ook zijn manieren. Hij geeft hem bovendien dezelfde job en hetzelfde lot. Door deze figuur te gebruiken, verwijst hij niet langer naar de klassieke western, maar sluit hij zijn werk rechtstreeks aan op de culturele actualiteit. Hij creëert daarmee een gedenkwaardige iconische figuur voor kinderen, die zijn aanvankelijke model in de schaduw stelt. Wie de link legt tussen *Phil IJzerdraad* en Jack Palance, zal denken dat hij een echte westernacteur was. In werkelijkheid speelde hij mee in 124 films, en slechts 20 daarvan waren westerns. 8 van die films werden gemaakt door Italiaanse regisseurs, die graag met deze acteur werkten en in de jaren 1960 vaak een beroep op hem deden. Palance speelde ook in *Le Mépris* (1963) van Jean-Luc Godard en later in *Bagdad Café* (1987) van de Duitse regisseur Percy Adlon. Maar Morris blijft de eerste Europese artiest die zag hoe onvergetelijk fotogeniek hij was. ■



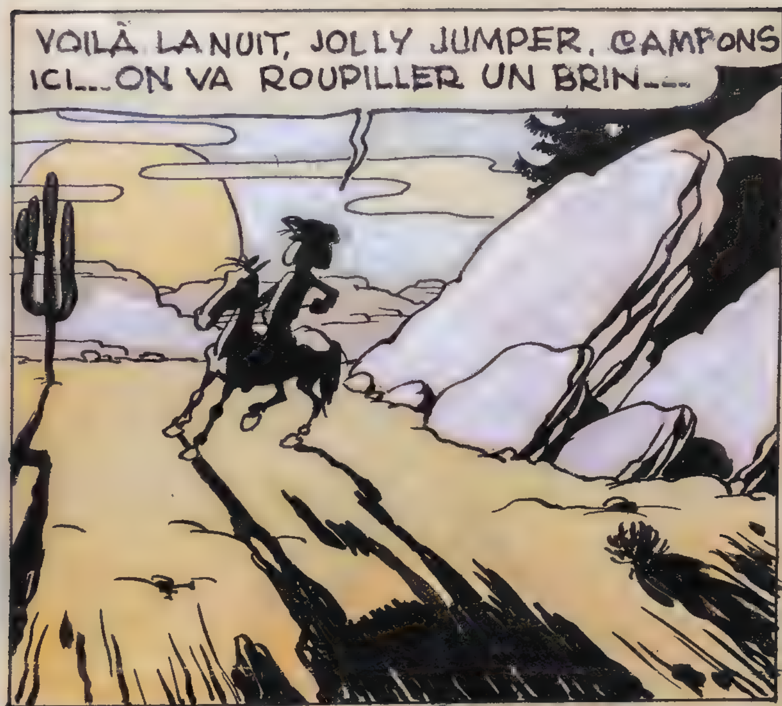
Phil IJzerdraad - 1954
Detail van plaat 4

Lucky Luke

Hij heet Lucky Luke, maar geluk komt er niet aan te pas in zijn avonturen. Zijn klassieke heldentaak wordt hoogstens af en toe vergemakkelijkt door een prettige samenloop van omstandigheden.
Hij heeft een uniform, een 'posterfunctie' (lonesome cowboy) en hij heeft een lievelingsdier (Jolly Jumper). Zoals alle helden beschikt hij over uitzonderlijke gaven. Sherlock Holmes heeft een fenomenaal deductievermogen, Lucky Luke schiet sneller dan zijn schaduw. Zijn territorium beslaat de volledige Verenigde Staten. Zijn taak is om er de altijd bedreigde orde te handhaven, recht te doen zegevieren en de boeven te straffen.
Hij is een held, net als Superman en Robin Hood. Hij zoekt geen problemen, maar die vinden hem zodra hij een afgelegen stadje binnenrijdt of een overvolle saloon betreedt. Dan gebruikt hij zijn talenten om de problemen uit de weg te ruimen en de bedreigde rust te herstellen. Lucky Luke doet gewoon zijn job. Natuurlijk is hij de filmkunst veel verschuldigd.
Aanvankelijk lijkt hij op de woelige helden uit de tekenfilms van Disney, Fleischer en consorten. We mogen niet vergeten dat Morris vlak na de oorlog zijn eerste stappen als tekenaar zette in een Brusselse tekenfilmstudio die al na een paar maanden op de fles ging. Lucky Luke begint zijn bestaan met rondhollen, springen en op de vuist gaan. Hij wil zijn lezers laten denken dat hij met de snelheid van 24 beeldjes per seconde beweegt. Dan komt hij geleidelijk aan tot rust en wordt uiteindelijk de onverzettelijke gedaante die iedereen nu kent. Het is alsof hij van de galopstijl van de cowboys uit de stomme films overgaat op de stoere houding van klassieke westernacteurs als John Wayne en vooral Gary Cooper, die Morris' grote rolmodel is. De eeuwige sigaret die aan zijn lip kleeft is een teken van de ondoorgrondelijkheid die ook Humphrey Bogart en Robert Mitchum (in een ander filmgenre) tonen. Lucky Luke heeft trouwens niet altijd gerookt. Hij begint er pas mee in het verhaal *De lasso knalt!*, dat is opgenomen in het vierde album, *Avonturen in het Westen* (1952). Hij stopt met roken in de jaren 1980, als de Amerikaanse Hanna-Barberastudio's een *Lucky Luke*-tekenfilm maken.
In het begin van zijn loopbaan aarzelt de cowboy ook niet om op zijn tegenstanders te schieten. Vrees voor de Franse censuur, die vanaf 1949 streng gaat ingrijpen, en de humor van Goscinny maken het personage gaandeweg milder. Hij wordt een ideale held. Hij overwint zonder te doden.
Lucky Luke is dus van hetzelfde weefsel als alle mythische helden. Niet omdat hij zo snel kan schieten en een goede bokser is (om nog maar niet te spreken van zijn voetenwerk), maar omdat hij geen menselijke zwakheden heeft: hij verliest slechts bij hoge uitzondering zijn zelfbeheersing, kent geen jaloezie, geen hebzucht, geen rancune en geen gulzigheid. Maar vooral: hij blijft gespaard voor universele domheid - misschien wel hét voornaamste onderwerp van de reeks. ■

De Karavaan 1962
Detail van plaat 41



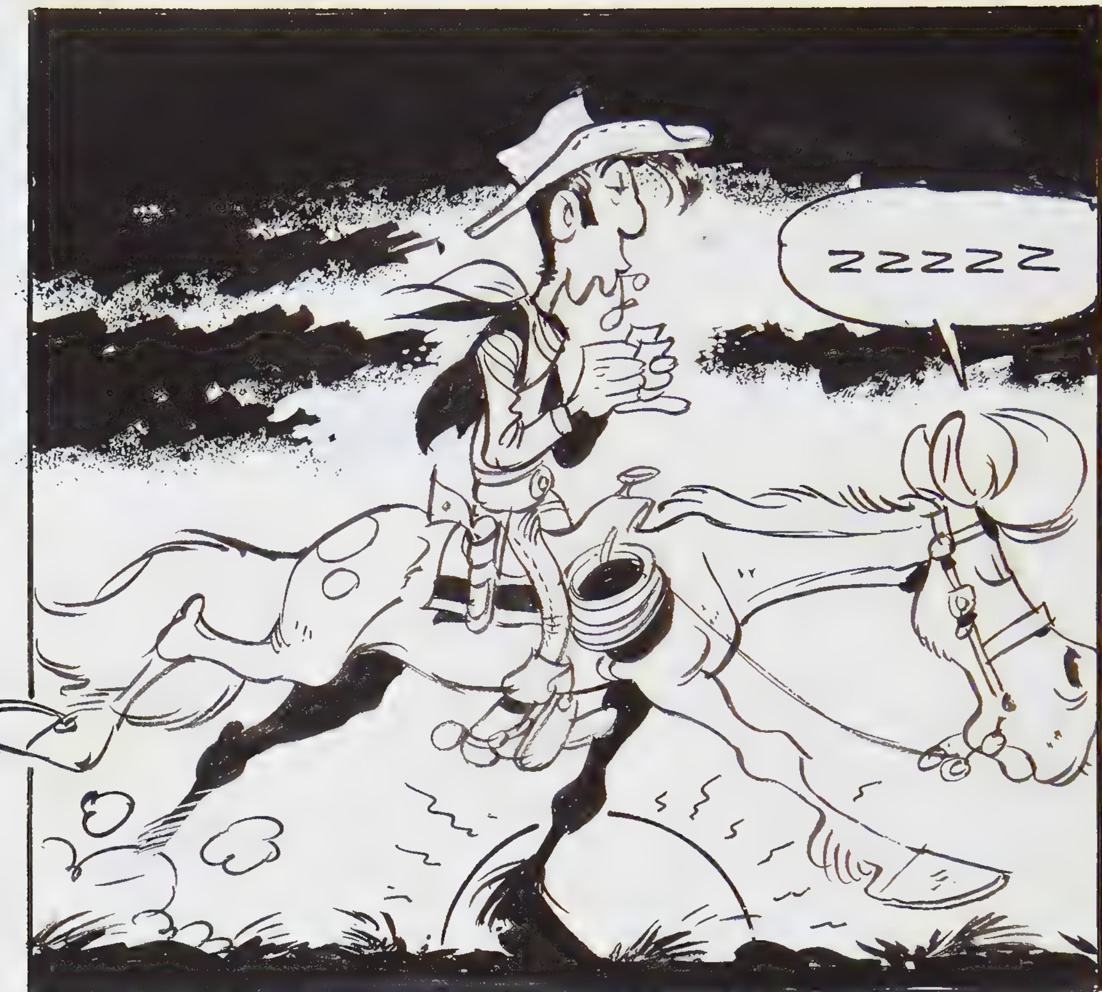


De dubbelganger van Lucky Luke 1947
Detail van plaat 18

Jolly Jumper

Na de dubbele 'L' van Lucky Luke komt de dubbele 'J' van Jolly Jumper, zijn paard. Het is een simpele, mooie manier om te laten zien dat die twee een duo vormen. LL en JJ zijn onafscheidelijk.
De Appaloosahengst (lichte manen, witte gevlekte vacht) versiert in een van de eerste verhalen een merrie. In *I'm a poor lonesome horse*, een kort verhaal van Greg uit 1978, wordt hij zelfs verliefd. Jolly Jumper is dus meer dan een gewoon rijdier. Al in het eerste verhaal redt hij zijn ruiter door diens boeien door te knagen. Later zal hij nog sterkere staaltjes laten zien: schaken, hengelen (en zelf de worm aan de haak hangen), koken, tellen, in bomen klimmen…
Jolly Jumper kan ook spreken, maar dat is niet aangeboren. Pas in het tiende album, *Blauwvoeten op het oorlogspad*, zegt hij iets, in een denkwolk. In het zeventiende deel van de reeks, *In het spoor van de Daltons*, neemt hij eindelijk het woord, als hij reageert op de komst van Rataplan, de domste hond van het Wilde Westen. De minachting van het trouwe rijdier voor de beste vriend van de mens is trouwens een van de verrukkelijkste 'running gags' van de reeks. De commentaren van Jolly Jumper in *Lucky Luke* hebben dezelfde functie als het koor in het Griekse drama; die van een tegenstem. Ze laten het publiek van gezichtspunt veranderen, ze verzachten het drama en brengen verlangde overgangen teweeg. En nu we toch in het theater zitten, kunnen we ook deze veronderstelling wagen: praat Jolly Jumper echt met zijn cowboy? Of luisteren we, zoals ook op het toneel gebeurt, naar een ingelaste monoloog waar alleen wij, de lezers, de humor van kunnen inzien?
Dit paard is bepaald geen gewoon paard: hij is Lucky Lukes lievelingsdier en zijn trouwste vriend (dus een soort combinatie van Kuifjes Bobby en Haddock). Hij vergezelt hem overal, helpt hem meer dan eens en deelt successen en sporadische tegenslagen met hem. Net zoals het geval is bij Kuifjes Haddock, toont Jolly Jumper meer temperament dan zijn held. Lucky Luke blijft doorgaans onverstoorbaar, maar Jolly Jumper foetert, levert kritiek, wordt kwaad en geeft commentaar op wat er gebeurt. Je voelt dat hij het liefste thuis blijft, maar zijn onverbrekelijke vriendschap met Lucky Luke maakt dat hij hem onder alle omstandigheden volgt.
Volgens de historici van de reeks is Jolly Jumper veel meer dan een bijfiguur. Heeft Morris niet vaak gezegd dat hij als jonge tekenaar besloot een western te maken omdat hij zo graag paarden tekende? We weten dat Morris met zijn tekentalent heel andere richtingen had kunnen kiezen. Hij tekende een 'hard-boiled' detectiveverhaal van Goscinny (*Du raisiné sur les bafouilles*, zeven platen die in 1956 verschenen in het weekblad *Le Hérisson*). Hij maakte kleurencovers voor *Le Moustique*, *Bonnes Soirées* en *Lectures d'aujourd'hui*. Het was dus uit liefde voor paarden dat Morris *Lucky Luke* is gaan tekenen. Jolly Jumper heeft *Lucky Luke* voorgebracht. En niet andersom. De cowboy stamt af van het paard. ■


ZZZZZZ


ZZZZZZ



Rataplan

Rataplan is een volwassen hond die voor het eerst opduikt in In het spoor van de Daltons. In het Franse album wordt zijn naam – *Rantanplan* – dan nog geschreven als '*Ran-Tan-Plan*', een verwijzing naar Rin Tin-Tin. Deze beroemde Amerikaanse hond uit de tijd van de radio en de stomme films, kreeg in de jaren 1950 een tweede leven op de buis. In Amerika was de gelijknamige televisieserie vanaf 1954 te zien, in België en Frankrijk vanaf 1958 en in Nederland pas vanaf 1964. Het baasje van Rin-Tin-Tin is het jongetje Rusty. Hij is de enige overlevende van een kolonistenkonvooi dat werd uitgemoord door indianen. De jongen en zijn hond worden opgenomen door het cavalerieregiment van Fort Apache. Daar beleven ze tal van avonturen waarbij de hond altijd weer zijn uitzonderlijke moed en intelligentie bewijst.

"Als kind was Morris stapelgek op de stomme films van Rin Tin-Tin, die hij bekeek met zijn Pathé Baby, een kleine filmprojector voor stomme films," herinnert Francine De Bevere zich. De Franse naam Ran-Tan-Plan verwijst ongetwijfeld tevens naar het album *Bicot et les Ran-Tan-Plan* (*Perry Winkle and the Rinkeydinks*) van de Amerikaan Martin Branner, in het Nederlands verschenen als *Sjors, voorzitter van de Rebellenclub*. De *Bicot*-reeks (die later verscheen als *Sjors en Sjimmie* in het Nederlands) over een clubje kwajongens was tussen de twee wereldoorlogen in Frankrijk heel populair. Het is best mogelijk dat Morris en Goscinny als jongens dit album hebben gelezen. En we kunnen ook veronderstellen dat de naam *Ran-Tan-Tan/Ra-Ta-Plan*, een klank als tromgeroffel, een niet zo snuggere geest insinueert, die zonder zelf na te denken in de pas loopt. Zo'n schepsel waarvan Albert Einstein zei dat het geen hersens nodig heeft. Dat ruggenmerg ruimschoots voldoende is.

In een interview uit de jaren 1990 vertelt Morris dat hij het was die Goscinny op het idee bracht Rataplan, "de domste hond ten westen van de Pecos" los te laten op de wereld van *Lucky Luke*. Het idee was om in de strip een hond te laten zien die even dom was als de televisiehond Rin-Tin-Tin briljant. We kunnen ons voorstellen dat Goscinny een gat in de lucht sprong bij de gedachte dat hij zo'n samenraapsel van domheid en onbekwaamheid tot leven mocht wekken. Rataplan hoorde ook meteen bij de vaste bezetting van de reeks. Hij vervult er de paradoxale rol van gezelschapsdier van de held, net als Jolly Jumper. Hier dreigt een rivaliteit die ongetwijfeld de grondige afkeer van het paard voor de hond verklaart. Jolly Jumper wordt door zijn omgang met de hond van de weeromstuit nog dwarser en bijdehanter.

Maar laten we het nog even over de hond hebben: als volledig aan de domheid gewijde antiheld, is Rataplan letterlijk en figuurlijk een bastaard. Deze wonderlijke kruising tussen een Duitse herder en een windhond bezit geen enkele van de kwaliteiten van beide rassen. Hij is lui, hij is laf, hij is een veelvraat. Hij kan niet zwemmen, terwijl iedereen weet dat dit bij alle hondachtigen een aangeboren eigenschap is. Zijn reukzin is onbestaand. Om de mooie omschrijving van Lucky Luke zelf te gebruiken, is Rataplan "een kompas dat het zuiden aanwijst". Met zijn komst wordt de stripreeks *Lucky Luke* definitief een parodie. ■

Dubbele pagina hiervoor:
Apache Canyon 1970
Detail van plaat 28

Sweetie

« Toen het in Brussel vreselijk koud was, zocht een straatkat zijn toevlucht op het besneeuwde kozijn van ons raam. Ik heb hem binnengelaten. We noemden hem Felix. Die kat ligt zo'n beetje aan de basis van 'Sweetie', de kat van Ma Dalton... Daarna hebben we altijd katten gehad. Sommige lagen trouwens op de platen terwijl Morris zat te werken. Hij leerde hun boeiende kant kennen. En Morris schiep de kat Sweetie. » Francine De Bevere



Ma Dalton 1971
Detail van plaat 43



Vogelvrij 1951
Detail van plaat 1

De Daltons

« Wat ik zo mooi vond in George Marshalls film When the Daltons Rode, *is dat hij ging over vier broers die samen strijden voor de intens slechte zaak. Ze hebben echt bestaan, maar waren natuurlijk geen vierling, noch van aflopende lengte. Ze waren neven van de gebroeders James, die ze in wreedheid nog wilden overtreffen. Eigenlijk waren het grote imbecielen. Ze bereidden hun overvallen tot in de puntjes voor, maar die leverden hun bijna nooit iets op. Toen ik in New York was, heb ik me grondig gedocumenteerd over hun leven. Dat ik hen aan het eind van* Vogelvrij *heb laten sterven, was een ontzettende stommiteit van me. Ik werd bedolven onder de brieven van lezers die deze personages juist heel leuk vonden en die wilden dat ik ze weer zou laten meedoen. Ik heb dus de neven bedacht. Die heb ik nog veel dommer gemaakt, omdat ik toen doorhad dat de combinatie van dwaasheid en gemeenheid heel leuke grappen oplevert. »* Morris*

De held bewonderen we, maar van de gemenerik houden we. Het is een tegenstrijdige liefde. Ze komt enerzijds voort uit de fascinatie voor mensen die hun slechte kanten volledig aanvaarden en ernaar leven. Anderzijds doet het ons plezier dat ze aan het eind van elk verhaal weer worden gestraft.
In de 'familie' van *Lucky Luke* is er veel om van te houden. Kuifje hoeft het alleen maar op te nemen tegen Rastapopoulos en Robin Hood alleen maar tegen de sheriff van Nottingham. Lucky Luke moet, naast al het rondreizende uitschot, ook nog vier ongure booswichten, de Daltons, in de gaten houden. En wegens de verdubbeling, die een van de kenmerken van de reeks is, moet hij het twee keer tegen ze opnemen. In *Vogelvrij*, het zesde deel van de reeks, dat Morris nog alleen maakte, nam Luke het op tegen een plausibele versie van historische personages, de broers Bob, Emmett, Bill en Gratton, die in de jaren 1890 echt Oklahoma en Nieuw Mexico onveilig maakten. Morris verdraait in dit album de historische feiten wel een beetje. Want alleen Bob en Gratton kwamen om bij de schietpartij die een eind maakte aan de praktijken van de bende. Twee andere slachtoffers waren kompanen van wie de namen niemand meer kent. Het latere leven van de jongste overlevende broer, Emmett, stemt trouwens helemaal niet overeen met het beeld van de onverbeterlijke zware jongen die Morris van hem geeft. Hij zat veertien jaar in de cel voor zijn misdaden, maar werd vrijgelaten wegens goed gedrag. Daarna werd hij vastgoedhandelaar, vervolgens schrijver, scenarist en zelfs acteur. Hij overleed in 1937, 66 jaar oud!
Voortbouwend op Hegels' gedachtengoed, schreef Karl Marx dat alle grote historische gebeurtenissen en persoonlijkheden twee levens hebben. De eerste keer als tragedie, de tweede keer als klucht. Volgens deze Hegeliaans-Marxistische wet kan de

* Interview met de auteur in het Brusselse filmmuseum ter gelegenheid van een retrospectief, 1996



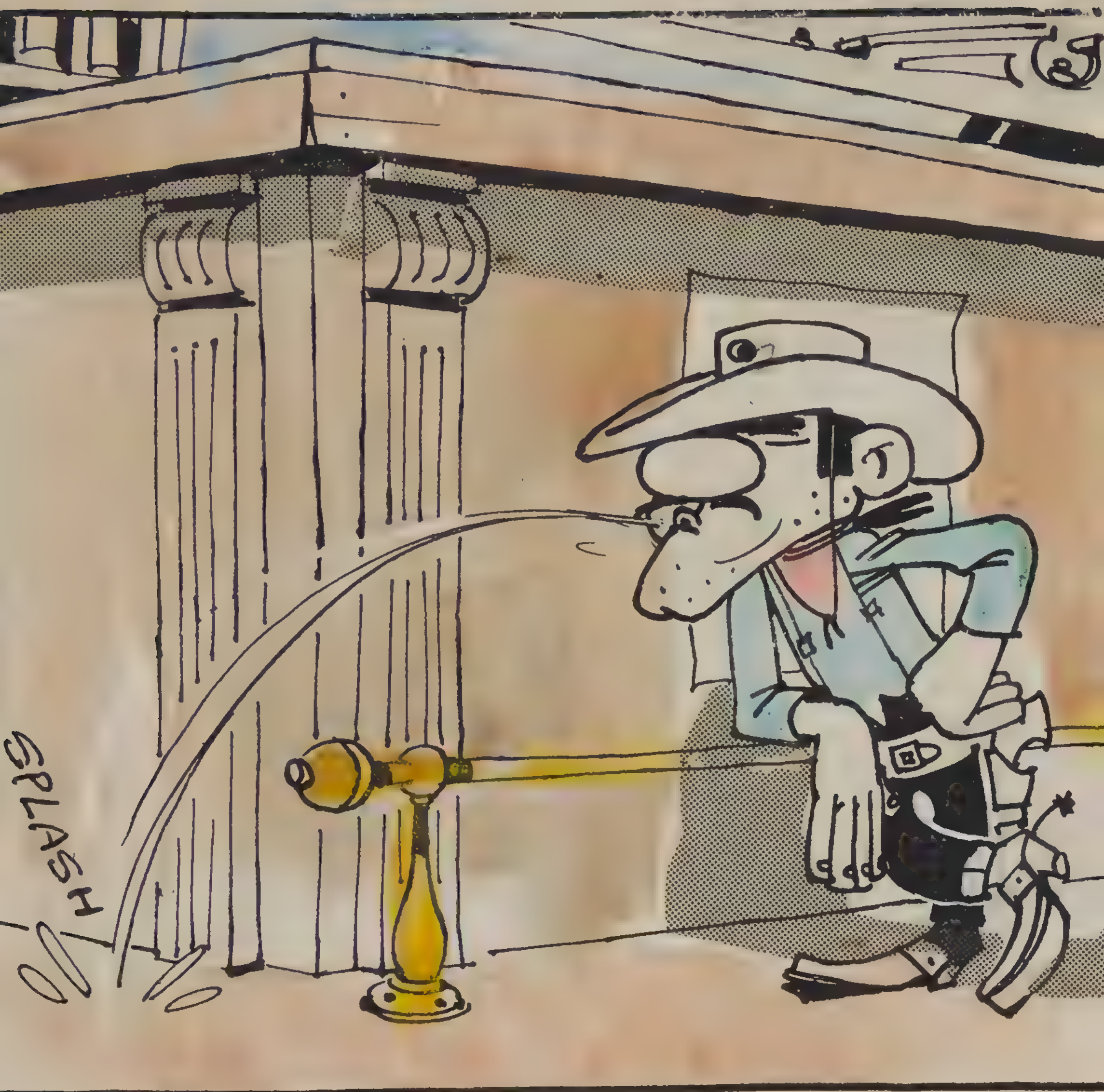
terugkeer van de Daltons in 1957, in de gedaante van hun neven Joe, Jack, William en Averell, alleen maar een klucht zijn. En dat bewijzen ze ook, met een volharding die evenzeer respect afdwingt als in lachen doet uitbarsten.

Deze vier vormen samen een hogere vorm van dezelfde identiteit: ze zijn op alle punten hetzelfde, behalve in lengte. Ze vormen samen een 'trap', wat impliciet ook een gradatie aangeeft. Joe, de kleinste, is eerder gemeen dan dom. Averell, de langste, is daarentegen eerder dom dan gemeen. Tussen die twee is Jack en William het kleurloze lot beschoren van broers die de middenpositie innemen. Maar dom en gemeen zijn ze alle vier. De auteurs schakelen die twee begrippen zichtbaar gelijk, omdat ze ervan overtuigd zijn dat gemeenheid een hogere vorm van domheid is (Morris: "Ik heb de neven nog veel dommer gemaakt, omdat ik doorhad dat de combinatie van dwaasheid en gemeenheid heel leuke grappen oplevert!" Goscinny: "Ik ben geneigd om te denken dat gemeenheid in het algemeen geen blijk van intelligentie is.")

De musketiers van het kwaad hebben de vaardigheden die bij hun status hoort. Ze zijn handig met wapens. Ze zijn begiftigd met hebzucht in plaats van moed en verder kunnen ze begeerte, ijdelheid, luiheid, woede en vraatzucht niet weerstaan. Slechts ontucht ontbreekt om deze lijst van Bijbelse hoofdzonden compleet te maken.

De Daltons gedijen alleen dankzij de onkunde van hun bewakers en de lafheid van de mensen die ze terroriseren. Daarmee testen ze met humor het oude gezegde dat ergens over zwijgen hetzelfde is als erin toestemmen. ■

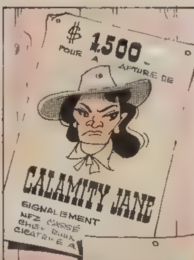
Vogelvrij 1951
Detail van plaat 12

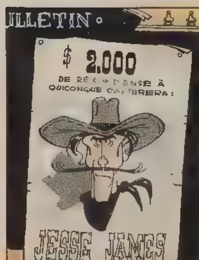

SPLASH

HORS-LA-LOI

A L'EPOQUE TUMULTUEUSE DES PIONNIERS, BIEN DES HORS-LA-LOI, RENÉGATS, DESPERADOS ET VOLEURS DE GRANDS CHEMINS ONT LAISSÉ LEUR NOM COULEUR DE SANG DANS LES ANNALES DE L'OUEST... TELS...

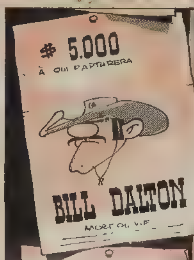




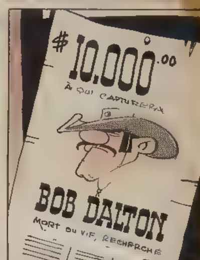


MAIS PARMI CES AS DU "SIX-COUPS" NUL NE FUT AUSSI REDOUTABLE ET REDOUTÉ QUE LES QUATRE FRÈRES DALTON...







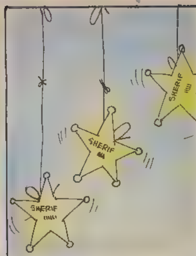


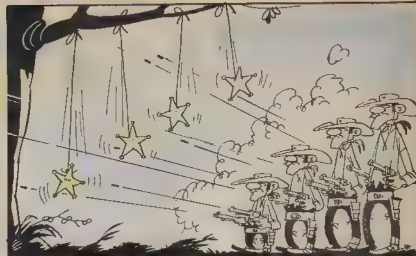




Vogelvrij 1951
Plaat 1

CES SINISTRES
CÉLÉBRITÉS NE CON-
NAISSAIENT QUE LA
LOI DU REVOLVER À
SIX COUPS... ET LA
VIRTUOSITÉ AVEC LA-
QUELLE ILS MANI-
AIENT CELUI-CI ÉTAIT
LE RÉSULTAT DE BIEN
DES ANNÉES D'EXER-
CICE...

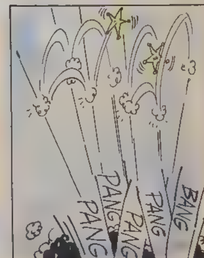




BOB, LE CADET DES
FRÈRES DALTON,
SURPASSAIT TOUS
CEUX-CI PAR SON
ADRESSE...



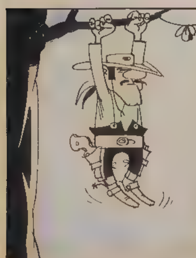


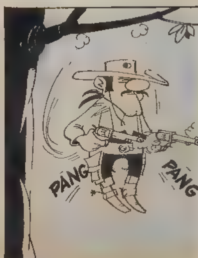


MAIS C'ÉTAIT SURTOUT
PAR LA VITESSE AVEC
LAQUELLE IL DÉGAINAIT
SON "RÈGLE-COMPTE"
QUE BOB DALTON DE-
VINT FAMEUX DANS CE
MÉTIER OÙ LA VIE DÉ-
PENDAIT SOUVENT D'UNE
FRACTION DE SECONDE.













Vogelvrij 1951
Plaat 2

Ming Li Foo en nog enkele anderen

De western is een genre met heel eigen conventies. Die kunnen net zo goed worden gerespecteerd als veranderd. *Lucky Luke* doet het allebei. Per album wil Morris één thema (de goldrush, de aanleg van de spoorweg of de telegraaf, het leven van een Wild Westfiguur) aanschouwelijk maken, maar ook ophelderen. Het is aannemelijk dat deze tweeledige benadering de signatuur van Goscinny draagt. Hetzelfde principe is ook terug te vinden in bijna alle Asterix-verhalen: een streek of een land bezoeken om er spelenderwijs de culturele clichés van onderuit te halen (denk maar aan de Engelse keuken, de Zwitserse reinheid of de Corsicaanse lichtgeraaktheid).



Het 20ste Cavalerie - 1964
Detail van plaat 5, *Robbedoes* nr. 1358, 23 april 1964

Pagina rechts
De erfenis van Rataplan 1973
Plaat 15

Een van de grootste, en minst beklemtoonde, verdiensten van *Lucky Luke* is dat de reeks al heel vroeg afstand heeft genomen van de zwart-witvoorstelling van het Westen waarin uitsluitend cowboys en indianen tegenover elkaar staan. Zonder er de nadruk op te leggen, introduceren Morris en Goscinny een zekere diversiteit, bijvoorbeeld door in de loop van de albums verschillende indiaanse bevolkingsgroepen (Apachen, Sioux) te onderscheiden, waar andere auteurs het gewoon over 'indianen' hebben. Ook maken ze bij de immigranten een onderscheid tussen Ieren, Engelsen, Schotten, Russen (Fedor Boulenkov in *De grootvorst*) en zelfs Fransen (de besnorde kapper in *De karavaan*). Chinezen krijgen een aparte plaats in deze bonte menigte van immigranten. Het album *Tenderfoot*, dat tussen de regels door over de immigratiekwestie gaat, toont al meteen op de introductiepagina twee Chinezen.

De zonen van het Middenrijk doen al snel hun intrede in de avonturen van *Lucky Luke*. Je komt ze in de albums regelmatig tegen. Aanvankelijk in dienst van de prille spoorwegen, vervolgens als wasbazen (denk aan de stadse Ming Li Foo uit *Het 20ste Cavalerie*), en ten slotte in *De erfenis van Rataplan* als volwaardige personages. In dit album vind je folkloristische beelden van Chinatown, van feesten rond het Chinese nieuwjaar, van geheime genootschappen, triades genoemd. Maar er wordt ook aandacht besteed aan de racistische pesterijen die de Chinese gemeenschap de hele negentiende eeuw te verduren had. Ondanks het accentueren van een bepaalde etnische folklore, worden ook minder bekende en verontrustende feiten aangehaald. Het is alsof Morris en Goscinny niet alleen maar grappig willen zijn. Ze willen ook een waarachtiger beeld van het Westen binnensmokkelen. ■

LA PRÉSENCE DE CHINOIS NE DOIT PAS SURPRENDRE DANS UN RÉCIT AYANT POUR CADRE LE FAR-WEST. ILS ONT ÉTÉ IMPORTÉS PAR MILLIERS, CONSTITUANT UNE MAIN D'ŒUVRE BON MARCHÉ, PRINCIPALEMENT DESTINÉE À LA CONSTRUCTION DU CHEMIN DE FER.



AYANT REMPLI LEUR CONTRAT, CES CHINOIS INSTALLENT POUR LEUR COMPTE D'HUMBLES PETITS COMMERCES.



LES CHINOIS SONT DISCRETS, POLIS, FRUGAUX, TRAVAILLEURS. ILS DOIVENT NÉANMOINS SOUVENT FAIRE FACE À L'HOSTILITÉ ET AUX RAILLERIES DE LEURS NOUVEAUX CONCITOYENS.



POUR ÉCHAPPER AUX BRIMADES, CERTAINS, TRÈS RARES, FONT DE LEUR MIEUX POUR S'ADAPTER AUX MŒURS DU NOUVEAU CONTINENT.



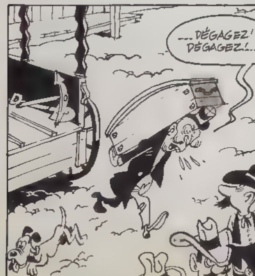
MAIS, POUR LA PLUPART, ILS PRÉFÈRENT VIVRE ENTRE EUX. POUR CELA LES CHINOIS ONT CRÉÉ, NOTAMMENT À SAN FRANCISCO ET À VIRGINIA CITY, DES QUARTIERS OÙ, BIEN QUE GRUGÉS PAR DES PROPRIÉTAIRES AVIDES, ILS SONT MAÎTRES CHEZ EUX, PROTÉGÉS PAR LEURS PUISSANTES SOCIÉTÉS SECRÈTES. PRESQUE RIEN NE RAPPELLE L'AMÉRIQUE DANS CES RUES OÙ IL NE FAIT PAS TOUJOURS BON POUR L'OCCIDENTAL DE S'ÉGARER.



























Phil IJzerdraad 1954
Plaat 13

De doodgravers

« Ik gebruik clichés uit films en romans. De western is wel eens vergeleken met de commedia dell'arte, waarin ook altijd dezelfde personages worden gebruikt: Colombina, Arlecchino, Pantalone… In westerns zijn het de boef, de gokker, de oude sheriff, en daar heb ik de doodgraver aan toegevoegd. » Morris*

Het is eigenaardig dat in een western, waarin geen doden mogen vallen, zo veel doodgravers – sorry, begrafenisondernemers – voorkomen. We tellen er een stuk of twintig. Allemaal zijn ze in het zwart gekleed, met een zwarte hoge hoed en zwarte handschoenen. Hun paard, ook zwart, is nooit ver weg, evenals de lijkkoets met baldakijn die hun voornaamste uitrusting is. Ze hebben een baard of zijn gladgeschoren. Ze zijn lang of ze hebben juist korte beentjes. Een van hen, in het verhaal *Desperado City*, heeft een flinke buik. Lucky Luke neemt glimlachend zijn hoed voor hem af en denkt: "Die kerel schijnt uitstekende zaken te doen…" Alle anderen zijn eerder lange bonenstaken. Zwijgzaam ook. Zelfs al zie je er soms een die fluitend zijn voorgevel staat te schilderen (in het zwart, zoals het betaamt). Sommigen hebben een groenige of gelige gelaatskleur. Anderen houden een aasgier als huisdier… Zo is het gesteld met de doodgravers in de *Lucky Luke*-verhalen.

Deze voorkeur voor het uitvaartwezen, die al dateert van het begin van de reeks, lijkt specifiek voor *Lucky Luke*. In andere grote komische of realistische stripreeksen wereldwijd vind je daar geen spoor van. Om te begrijpen waarom de figuur van de doodgraver Morris zo inspireert, moet je alweer naar de zevende kunst kijken. Zo zit er een doodgraver in *The Westener* (1940), de film van William Wyler met Gary Cooper, maar ook in een tekenfilm uit 1945 van Tex Avery, en in *Galloping Gallagher* (1924) van Albert Rogell uit het tijdperk van de stomme film.

Aanvankelijk gebruikt Morris doodgravers om de wreedheid van het leven in het Wilde Westen te benadrukken. Daarna worden ze het levende bewijs van Lucky Lukes onoverwinnelijkheid. Als die middenstanders hem voorbij zien komen, wrijven ze zich in de handen en denken: "Hij zal het niet lang meer maken." Waarin ze zich natuurlijk vergissen. Anderen sluipen achter hem aan in de hoop dat hij karrenvrachten lijken zal achterlaten. Het is vergeefse moeite. Zoals we weten schiet de held sinds het verhaal *De dubbelganger van Lucky Luke* niet meer op zijn tegenstanders.

De doodgravers hebben dan ook niet veel meer om handen. Sommigen gaan iets anders doen, zoals de doodgraver uit *De karavaan*, die enthousiast en met nare gevolgen voor zijn lijkkoets gaat experimenteren met snel transport. Ze horen bij het decor en benadrukken hoe Morris en Goscinny op geniale wijze een tegenstrijdig gebod in hun voordeel gebruiken: een western maken waarin de boeven nooit sterven. ■

* Interview van de auteur met Jean-Paul Tiberi, *La Bande dessinée et le cinéma*, Regards, 1981.

De saloon

Noord Amerika, Canada en Mexico vormen het toneel van de avonturen van *Lucky Luke*. Morris en Goscinny hebben hun cowboy op zijn paard dit enorme gebied van oost naar west en van noord naar zuid laten doorkruisen. Behalve in enkele uitzonderlijke gevallen zou een niet al té nauwkeurige geograaf grote moeite hebben om een bestaande staat of een rivier (behalve de Mississippi of de Rio Grande) te benoemen. Morris blijft trouw aan zijn filosofie van de eenvoud en vermijdt elk detail dat te veel karakteristieke bijzonderheden verraadt. Hij beperkt zich tot algemeenheden: Canada bedekt hij met sneeuw, de woestijn wordt aangegeven met een lijn voor de horizon en een paar cactussen, de uitgestrekte prairies in het midden van de Verenigde Staten hebben allemaal dezelfde kleur groen.

Hetzelfde geldt voor de stadjes en dorpen waar Lucky Luke halt moet houden: een hoofdstraat, een paar loodrecht kruisende straatjes, eenvoudige geschilderde houten huizen. We herkennen de kantoortjes van de sheriff en het plaatselijke nieuwsblad, de 'general store', de kapper, de wapenhandelaar. In sommige gevallen het stationnetje. Soms de etalage van de doodgraver. En natuurlijk vooral de saloon. De auteurs hebben zich ermee vermaakt om deze afgelegen gehuchten de meest kleurrijke namen te geven. De lezer begrijpt echter best dat het altijd om hetzelfde gat gaat dat onder telkens andere namen ontelbare keren wordt gekopieerd (hoewel de naam Nothing Gulch in verscheidene avonturen van de 'lonesome cowboy' voorkomt).

Hiermee blijven Morris en Goscinny trouw aan de traditie van de westernfilms. Deze traditie heeft in de loop van tientallen jaren de stadjes van het Westen vastgelegd en een bijna vaste locatie en vast voorkomen gegeven. De kijker die John Wayne, James Stewart, Gary Cooper en Clint Eastwood op hun omzwervingen volgt, herkent die locaties met genoegen.

En waar gaan die helden naartoe om het stof van de rit weg te spoelen? Naar de saloon. Dat is het trefpunt in alle westerns. Daar worden complotten gesmeed en verraden. Daar wordt geknokt. De saloon is het theater waar de mooiste replieken en de meest spectaculaire vuistslagen worden uitgewisseld. We kennen die plek op ons duimpje, op het witte doek en in de platen van *Lucky Luke*: de drinkbakken beneden aan de ingang, de drie treden omhoog, de klapdeuren. Tegenover de klapdeuren: de bar met de grote spiegel erachter en de kwispedoors op de grond ervoor. Aan de zijkant is de brede trap naar de kamers. Aan de andere kant, helemaal achterin, is het toneel waarop weelderige jongedames in laag uitgesneden jurken en netkousen dansen op de muziek van de piano die eronder staat. Het plankier staat vol met ronde tafels en stoelen voor de tamelijk komieke fauna van rare vogels die wordt gevormd door drinkers en kaartspelers. De echte 'couleur locale', de aanstootgevende prenten die in deze oorden van plezier de muren sierden, ontbrak in de saloons van Morris enige tijd in de periode Dupuis. Na de overstap naar Uitgeverij Dargaud benadert de reeks de historische werkelijkheid dichter door in de saloon ingelijste platen van de wulpse rondingen van schaars geklede mooie meisjes tentoon te stellen. Maar over welke historische werkelijkheid hebben we het hier eigenlijk?

Wie grasduint in studies van historici over de saloons van het Amerikaanse Westen, ontdekt dat deze etablissementen bijna nooit klapdeuren hadden, maar ouderwetse voordeuren, die dicht bleven om de kou, de wind of het stof buiten te houden.



De dubbelganger van Lucky Luke 1947
Deta l van p aat 23

Je komt ook te weten dat de hoge kosten van de winkelruiten ervoor zorgde dat saloons meestal smal en diep waren. De bar stond loodrecht op de voordeur. De tafels en de stoelen stonden achter elkaar, tot helemaal achterin deze lange gang. Daar begon soms een ruimer zaaltje, dat echter heel ver van de straat af lag. Volgens de onderzoekers waren de saloons eerder tapperijen die werden bezocht door een rustig publiek, dat kwam voor een praatje en om zich te ontspannen. De saloons leken aanzienlijk op de kroegen van het oude Europa van die tijd. Hoe valt dan te verklaren dat de voorstelling in de westernfictie hier, en op veel andere punten, de historische werkelijkheid zo'n geweld aandoet? Voornamelijk door de dramaturgische eisen van de film: een zorgvuldig in scène gezette vechtpartij is moeilijk in beeld te brengen in een duister, rokerig hol. Om die reden hebben de filmmakers de historische werkelijkheid 'aangepast'. Kun je daarom zeggen dat Morris en Goscinny, door Hollywood te volgen, hun lezers bewust hebben bedrogen? Absoluut niet. Ze hebben gewoon een van de basisprincipes van de western gevolgd. aangezien de mythe van het Westen mooier is dan zijn historische waarheid, hebben ze voor de mythe gekozen. ■


MRS
FLIMSY
GREEN
RED
HAIR.
GREEN

De vrouwen van het Westen

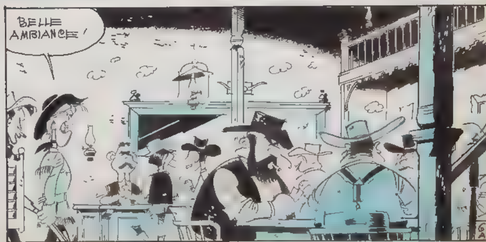
Lange tijd hadden vrouwen geen mooie rol in het Westen. Bij Uitgeverij Dupuis schitteren ze bijna altijd door afwezigheid. Of ze worden gereduceerd tot komische wezens, ontdaan van de verleidelijke kenmerken van de vrouwen uit de Hollywoodwesterns. Ze lijken een beetje het slachtoffer van de misogynie die in die tijd sluimert in de Franco-Belgische strip. Niettemin geven Morris en Goscinny, tegen de tijdgeest en de geboden van de uitgever in, soms blijk van vooruitstrevendheid. Ze vermijden het om vrouwen slechts te gebruiken als aangeefsters en in sommige van hun albums levert dat een fraaie, aangename vorm van humor op. In *Naijver in Painful Gulch* zijn de moeders van de twee vijandige kampen intelligente en verantwoordelijke vrouwen zoals je er maar weinig ziet in die periode. In *Calamity Jane* staat voor het eerst in de reeks een vrouw op gelijke voet met mannen, en zelfs met de held. Helaas gaan respect en verleiding niet echt samen, en humor speelt veel te graag in op de breuk van deze vrouw met het rollenpatroon. Want ze is duidelijk niet tevreden met de plaats die haar door de samenleving wordt toegewezen.

De overstap van Morris naar Uitgeverij Dargaud verandert de situatie. De tijd van *De postkoets* is voorbij. Morris wilde daarin, net als John Ford in de film *Stagecoach*, een prostituee opvoeren. Hij moest daar van de directie van Dupuis een klassieke matrone, Annabella Flimsy, van maken. Zodra ze voor *Pilote* gaan werken, gunnen Morris en Goscinny vrouwen alle ruimte. Sterker nog, ze maken ze sensueel. In *Dalton City* lijken zangeres Lulu Carabine (gemodelleerd naar de actrice Mae West) en haar danseressen de lange jaren van censuur te compenseren. De *french cancan* dansende meisjes die in de Dupuis albums weg waren gecensureerd uit de schilderijen in de saloons, mogen eindelijk hun benen opgooien. *Dalton City* is voor de auteurs ook een gelegenheid om een kleine romance ten tonele te voeren. Want twee broertjes Dalton worden zo verliefd op de danseres dat ze op de vuist gaan. In *Ma Dalton* portretteren de auteurs een waardige weduwe die niet wil bedelen om te overleven en een liefhebbende, maar strenge moeder, die zich zorgen maakt over opvoedingskwesties. Ze is een sterke vrouw, maar eerder uit noodzaak dan uit eigen keuze en haar sociale conformisme vormt een schril contrast met de criminele idealen van haar zoons. Dit vluchtige overzicht zou niet compleet zijn als we niet even stilstaan bij het album *De grootvorst*. De auteurs voeren hierin een Russische hoogwaardigheidsbekleder op die buitengewoon welopgevoed is, met name in zijn omgang met vrouwen. Zijn gedrag lijkt trouwens aanstekelijk, want de auteurs geven de vrouwen in dit album een uitzonderlijke elegantie. Misschien is het een manier om zich te verontschuldigen voor de misogynie die ze soms hebben getoond om mee te gaan met de tijdgeest. Ze leveren hier trouwens een van de mooiste scènes van de hele reeks af. Een saloondanseres waarschuwt Lucky Luke dat de postkoets overvallen gaat worden en verraadt haar 'partner in crime'. In deze tweeledige uitwisseling schuilt iets heel moois: ze laat de scherpzinnigheid van vrouwen en de onnozelheid van mannen zien. Een dwaasheid die in de western typisch is voor cowboys – onverbiddelijke bestrijders van het onrecht – die zich gaan gedragen als kinderen zodra er een romantische rivaal opduikt. ■

Schetsen van Morris voor het personage van Mrs Flimsy (*De postkoets*)



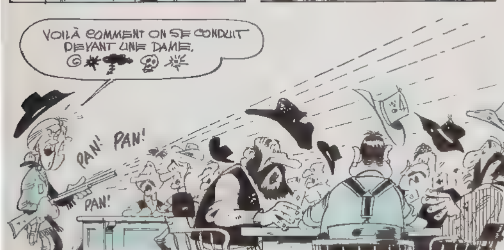






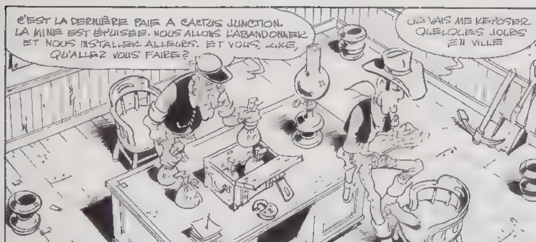




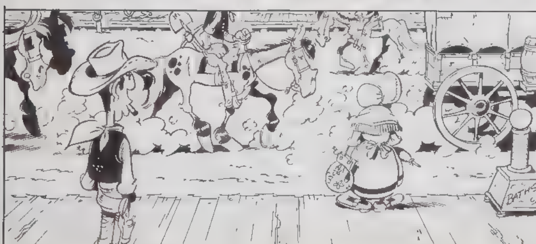




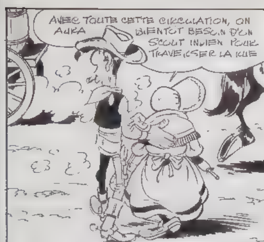
Calamity Jane 1965
Plaat 6

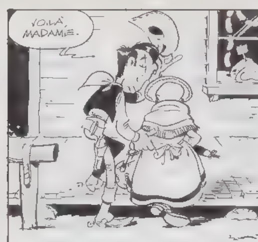






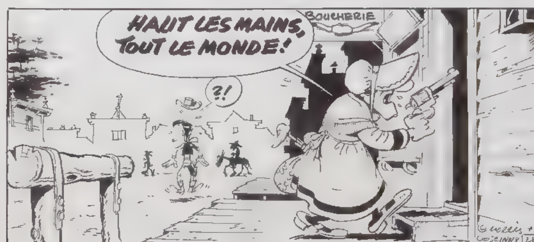












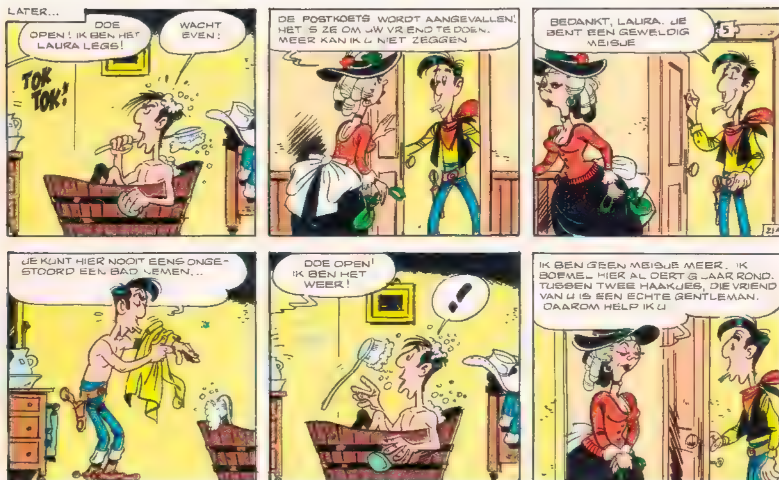
Ma Dalton 1971
Plaat 2



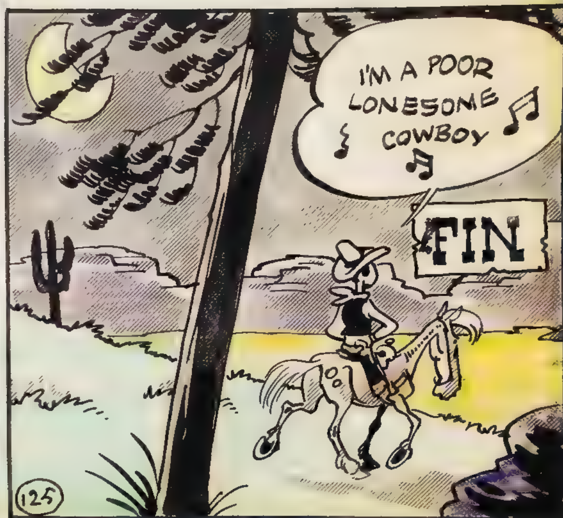
Schetsen van Morris voor de danseressen
van Lulu Carabine (*Dalton City*)



Dalton City - 1968
Detai van plaat *27*



De grootvorst - 1973
Detai van plaat 21, *Pilote* nr. 698, 22 maart 1973



Lucky Luke tegen Caesar Sigaret - 1949
Detail van plaat 17

TIJDLIJN

1923
Op 1 december wordt Maurice De Bevere, alias Morris, geboren in Kortrijk (België). Zijn vader, Armand Charles De Bevere, is directeur van een fabriek waar pijpenkoppen met de beeltenissen van Generaal Foch, koning Albert en andere persoonlijkheden worden gemaakt. Het bedrijf wordt opgeheven in 1950, twee jaar voor het overlijden van de vader van de auteur.

1936
Morris is dertien jaar oud als hij op vakantie aan zee in De Panne de karikaturist Béla Bohák bewondert die portretten van toeristen tekent.

1944
Morris begint zijn artistieke carrière bij Le Moustique, een weekblad van de familie Dupuis. Hij maakt er tot 1956 tekeningen, karikaturen en covertekeningen voor.

1945
Vanaf maart tot de lente van 1946 werkt Morris bij de CBA Studio (Compagnie belge d'actualités). Hij werkt er samen met Franquin, Peyo en Eddy Paape. In dat jaar creëert hij ook het personage Lucky Luke.

1946
Eerste publicatie van Lucky Luke in de Almanak 1947 van het weekblad Spirou/Robbedoes, met Arizona 1880, een verhaal van 20 platen dat in 1951 zal worden opgenomen in Arizona, deel 3 van de reeks. Lucky Luke heeft Jolly Jumper als gezel, maar draagt nog geen zwart vest. Zijn gedrag en sommige van zijn karaktertrekken zijn al wel aanwezig in dit eerste verhaal.

1947
In januari nemen Morris en Franquin hun intrek bij de familie Gillain in Waterloo. In juli begint met Dick Diggers goudmijn de stelselmatige publicatie van Lucky Luke in Spirou/Robbedoes.

1948
In augustus gaat Morris met Franquin naar New York. De auteur van Robbedoes keert terug naar België. Morris zal tot 1955 in New York blijven.

Jaren 1950
Morris levert tientallen covertekeningen aan de vrouwenbladen Lectures d'aujourd'hui en Bonnes soirées. Hij maakt ook ontelbare zwart-wit tekeningen. In deze periode illustreert hij tevens in de sportrubriek van de Vlaamse krant Het Laatste Nieuws twee jaar achtereen de berichtgeving over de Tour de France.

1950
Morris leert in augustus, in New York, René Goscinny kennen. Ze worden allebei aangetrokken door de Amerikaanse humor van het magazine MAD, dat in 1952 zou starten, en van The New Yorker.

1951
Publicatie in Spirou/Robbedoes van Vogelvrij, waarin de eerste Daltons voorkomen, die aan het eind van het verhaal sterven.

1952
Op 8 november trouwt Morris met Francine.

1954
De Amerikaanse uitgeverij Cross Publication publiceert Puffy Plays Baseball. Het boek is geschreven door Mary Taylor en geïllustreerd door Maurice De Bevere, die het niet met zijn pseudoniem signeert.

1955
Morris keert terug naar België. De samenwerking Morris-Goscinny begint met De spoorweg door de prairie, dat vanaf augustus wordt gepubliceerd in Spirou/Robbedoes.

1956
Morris tekent De raisiné sur les bafouilles, een kort verhaal in zwart-wit, geschreven door Goscinny en gepubliceerd in de krant Le Hérisson. Hij illustreert ook jeugdromans die Spirou/Robbedoes in afleveringen publiceert, zoals Het paard zonder hoofd van Paul Berna.

1957
In De neven Dalton, vanaf april gepubliceerd in Spirou/Robbedoes, komen Morris en Goscinny op de proppen met Joe, William, Jack en Averell, vier dubbelgangers van de eerste Daltons. Zij ontpoppen zich als de gezworen vijanden van Lucky Luke.

1960
De rubriek De 9e kunst begint in Spirou/Robbedoes. Morris wijdt elke week twee pagina's aan belangrijke stripoeuvres die voor het merendeel nog onbekend zijn in Europa. De rubriek bestaat tot 1967. De uitdrukking 'negende kunst', die vermoedelijk al gangbaar was onder stripliefhebbers sinds het begin van de jaren 1960, wordt hier voor het eerst gebruikt in een publicatie voor een groot publiek.

1965
In december wordt in nr. 16 van Giff Wiff (Frans tijdschrift, pionier in stripstudies) de tekst afgedrukt van Morris' voordracht op het colloquium "Beroep: tekenaar". Hij deed zijn verhaal op 27 oktober aan de universiteit van Brussel en eerder ook al aan de universiteit van Luik.

1967
Publicatie vanaf februari in Spirou/Robbedoes van De postkoets, het 32ste deel van de reeks en het eerste Lucky Luke-album dat het jaar erop bij Dargaud verschijnt. De zanger Joe Dassin schrijft het nummer Les Dalton, dat een megahit wordt.

1968
Tenderfoot verschijnt tot februari in Spirou/Robbedoes. Het volgende verhaal, Dalton City, begint twee maanden later in Pilote.

1971
In april begint in Pilote de voorpublicatie van Ma Dalton. De kat Sweetie, een idee van Morris, verschijnt ten tonele. In december komt Daisy Town uit, de eerste tekenfilm van Lucky Luke, geproduceerd door de Belvisionstudio's.

1974
In maart verschijnt het eerste nummer van het Lucky Luke Magazine, dat in februari 1975, na twaalf nummers, stopt. Morris publiceert er verhalen en veel nog ongepubliceerd werk in.

1976
Morris maakt de originele illustratie voor de 33-toerenplaat van Dick Rivers' Mississippi River's.

1977
In oktober verschijnt De zingende draad, *deel 46 van de reeks en het laatste album dat wordt geschreven door René Goscinny, die op 5 november overlijdt.*

1978
De tekenfilmversie van De ballade van de Daltons, *geproduceerd door studio Idéfix*

1981
In de nieuwe editie van L'Histoire de Spirou et des publications Dupuis *(Glénat) worden de verkoopcijfers vermeld van alle Dupuisalbums bij elkaar tot aan 1980. Met bijna 25 miljoen verkochte exemplaren is* Lucky Luke *veruit de bestverkochte reeks van de uitgever.*

1983
In december komt De Daltons op vrije voeten *uit, de Frans-Amerikaanse tekenfilm geproduceerd en gemaakt door Hanna-Barbera. De Amerikaanse 'censuur' verplicht Morris ertoe om Lucky Luke zijn sigaret af te nemen en te vervangen door een grasspriet. Het levert de auteur een medaille op van de Wereldgezondheidsorganisatie. Tekenfilmproductie van 26 episodes van 25 minuten, die het jaar daarop in roulatie zullen gaan.*

1985
Publicatie van De verloofde van Lucky Luke, *het enige album van de reeks geschreven door journalist/uitgever Guy Vidal*

1987
Een reeks die is gewijd aan de hond Rataplan, gemaakt door verscheidene scenaristen en tekenaars. De reeks wordt gestopt in 2011, na 10 delen en een animatiefilm in 2006

1989
Productie van een nieuwe reeks van 26 tekenfilms van 25 minuten. In 2001 zal een derde reeks worden geproduceerd, De nieuwe avonturen van Lucky Luke, *en in 2010 een aan de Daltons gewijde reeks. Een vierde tekenfilm,* Lucky Luke op naar het Westen, *zal in 2007 worden gemaakt*

1990
Oprichting van Lucky Productions, de uitgeverij die de nieuwe avonturen van Lucky Luke gaat publiceren en de afgeleide reeksen Rataplan *en* Kid Lucky. *In 1999 staakt de uitgeverij haar activiteiten, die worden voortgezet door Lucky Comics*

1991
In december komt de film Lucky Luke *uit. Het is de eerste filmversie van de reeks die geen tekenfilm is. De maker is Terence Hill, die tevens de rol van Lucky Luke speelt. Er zullen nog twee films worden gemaakt: in 2003 (*Les Daltons*) en in 2009, met Oscarwinnaar Jean Dujardin in de rol van Lucky Luke*

1992
Morris ontvangt de Grand Prix spécial van de 20ste verjaardag van het Festival international de la bande dessinée d'Angoulême. In januari 1993 wordt er een overzichtstentoonstelling aan zijn werk gewijd. Vernissage in Brussel van een Lucky Luke-muurschildering.

1995
Publicatie van het eerste deel van de reeks Kid Lucky, *over de kindertijd van Lucky Luke*

2001
Morris overlijdt op 16 juli in Brussel



LIJST VAN GEPUBLICEERDE STRIPS VAN MORRIS

De jaren die bij de hierna vermelde titels worden genoemd, betreffen de data waarop de verhalen voor het eerst werden gepubliceerd (voor de meeste verhalen was dat in bladen). Als een verhaal een looptijd over twee jaar had, worden die beide data aangegeven.
Wanneer echter in dit boek afgedrukte platen afkomstig zijn uit verhalen die over twee jaar werden gepubliceerd, is de genoemde datum altijd die van het eerste verschijningsjaar.

De nummering van de eerste *Lucky Luke*-platen is wat ongewoon. Morris nummert de platen van Arizona 1880 van 1 tot 20. Vanaf het volgende verhaal, Dick Diggers goudmijn, begint hij weer bij 1 en laat die nummering vervolgens 11 jaar lang doorlopen: pas na plaat '566' (plaat 44 van *De rechter*) besluit de auteur om voor de platen van elk album afzonderlijk de klassieke nummering van 1 tot 44 aan te houden.

De verhalen waarbij geen scenarist wordt vermeld, werden geschreven door Morris.

Arizona 1880 *(1946)*
20 platen - eerste publicatie in Robbedoes Almanak 1947.
Verhaal uitgegeven in het album Arizona *(Dupuis, 1951)*
De eerste twee platen zijn gesigneerd 'Morris 45'.

Dick Diggers goudmijn *(1947)*
25 platen - eerste publicatie in Robbedoes 376 (12 juni 1947) tot en met 400 (27 november 1947).
Verhaal uitgegeven in het album Dick Diggers goudmijn *(Dupuis, 1950).*

Lucky Luke en zijn paard Jolly Jumper *(1947)*
2 platen - eerste publicatie in Robbedoes *401 (4 december 1947) en 402 (11 december 1947).*
Verhaal uitgegeven in het album Arizona *(Dupuis, 1951)*

De dubbelganger van Lucky Luke *(1947-1948)*
23 platen – eerste publicatie in Robbedoes *403 (18 december 1947) tot en met 425 (20 mei 1948).*
Verhaal uitgegeven in het album Dick Diggers goudmijn *(Dupuis, 1950)*
De plaat genummerd 49 is slechts in de eerste uitgaven van het album opgenomen

Rodeo *(1948)*
18 platen - eerste publicatie in Robbedoes *426 (27 mei 1948) tot en met 443 (23 september 1948)*
Verhaal uitgegeven in het album Rodeo *(Dupuis, 1950).*

Desperado City *(1948-1949)*
21 platen - eerste publicatie in Robbedoes *444 (30 september 1948) tot en met 464 (17 februari 1949)*
Verhaal uitgegeven in het album Rodeo *(Dupuis, 1950)*

De goudrush naar Buffalo Creek *(1949)*
19 platen - eerste publicatie in Robbedoes *465 (24 februari 1949) tot en met 482 (23 juni 1949).*
Verhaal uitgegeven in het album Rodeo *(Dupuis, 1950).*
De plaat genummerd 105, die op de achterkant van plaat 104 was getekend, is nooit gepubliceerd

Lucky Luke tegen Caesar Sigaret *(1949)*
17 platen - eerste publicatie in Robbedoes *483 (30 juni 1949) tot en met 499 (20 oktober 1949).*
Verhaal uitgegeven in het album Arizona *(Dupuis, 1951).*

Joe Kruitdamp komt terug *(1949-1950)*
17 platen - eerste publicatie in Robbedoes *500 (27 oktober 1949) tot en met 516 (16 februari 1950)*
Verhaal uitgegeven in het album Avonturen in het Westen *(Dupuis, 1952).*

De lasso knalt *(1950)*
11 platen - eerste publicatie in Robbedoes *517 (23 februari 1950) tot en met 527 (4 mei 1950).*
Verhaal uitgegeven in het album Avonturen in het Westen *(Dupuis, 1952).*

Harde knoesten *(1950)*
17 platen - eerste publicatie in Robbedoes *528 (11 mei 1950) tot en met 544 (31 augustus 1950)*
Verhaal uitgegeven in het album Avonturen in het Westen *(Dupuis, 1952)*

Schoonmaak in Red City *(1951)*
20 platen - eerste publicatie in Robbedoes *583 (31 mei 1951) tot en met 595 (23 augustus 1951)*
Verhaal uitgegeven in het album Lucky Luke tegen Pat Poker *(Dupuis, 1953).*

Vogelvrij *(1951-1952)*
34 platen - eerste publicatie in Robbedoes *599 (20 september 1951) tot en met 629 (17 april 1952)*
Verhaal uitgegeven in het album Vogelvrij *(Dupuis, 1954).*
Voor het album is de laatste plaat aangepast na verschijning in Robbedoes.
De niet-gecensureerde plaat is alleen geplaatst in de reeks Gag de Poche *(Dupuis, 1964)*

Alarm in Tumbleweed *(1952)*
24 platen - eerste publicatie in Robbedoes *633 (15 mei 1952) tot en met 652 (25 september 1952)*
Verhaal uitgegeven in het album Lucky Luke tegen Pat Poker *(Dupuis, 1953)*

De gebroeders Dalton komen terug *(1952)*
10 platen - eerste publicatie in Robbedoes *653 (2 oktober 1952) tot en met 662 (4 december 1952)*
Verhaal uitgegeven in het album Vogelvrij *(Dupuis, 1954).*

Lucky Luke en Dr. Doxeys elixer *(1952-1953)*
22 platen - eerste publicatie in Robbedoes *663 (11 december 1952) tot en met 684 (7 mei 1953).*
Verhaal uitgegeven in het album Dr. Doxeys elixer *(Dupuis, 1954).*

Mensenjacht *(1953)*
22 platen - eerste publicatie in Robbedoes *685 (14 mei 1953) tot en met 706 (8 oktober 1953)*
Verhaal uitgegeven in het album Dr. Doxeys elixer *(Dupuis, 1954).*

Phil raakt in de knel *(1954)*
35 platen - eerste publicatie in Le Moustique *1464 (14 februari 1954) tot en met 1494 (12 september 1954)*
Verhaal uitgegeven in het album Phil IJzerdraad *(Dupuis, 1957).*

Lucky Luke en 'Pil' *(1954-1955)*
9 platen - Eerste publicatie in Le Moustique *1508 (19 december 1954) tot en met 1516 (13 februari 1955)*
Verhaal uitgegeven in het album Phil IJzerdraad *(Dupuis, 1957).*

De spoorweg door de prairie *(1955-1956)*
Scenario René Goscinny
44 platen - eerste publicatie in Robbedoes *804 (25 augustus 1955) tot en met 827 (2 februari 1956).*
Verhaal uitgegeven in het album De spoorweg door de prairie *(Dupuis, 1957).*

Herrie in Pancake Valley *(1955)*
4 platen - eerste publicatie in Sprint *5 (22 december 1955).*
Verhaal hertekend en uitgegeven in het album De ballade van de Daltons *(Dargaud-Oberon 1979)*
Originele versie uitgegeven in Lucky Luke, *samengesteld door Kees de Bree en Hans van den Boom, Reeks* Stripschrift Special, *Uitgeverij Vonk, 1981*

Lucky Luke en de Androcles *(1956)*
4 platen - eerste publicatie in Sprint 11 *(2 februari 1956).*
Uitgegeven in Lucky Luke*, samengesteld door Kees de Bree en Hans van den Boom, Reeks* Stripschrift Specia *, Uitgeverij Vonk, 1981*

Sérénade à Silvertown *(1956)*
1 halve plaat - eerste publicatie in Spirou 930 *(9 februari 1956)*
Door Morris getekend ter gelegenheid van een wedstrijd.

Blauwvoeten op het oorlogspad *(1956)*
44 platen - eerste publicatie in Robbedoes 836 *(5 april 1956) tot en met* 855 *(16 augustus 1956)*
Verhaal uitgegeven in het album Blauwvoeten op het oorlogspad *(Dupuis, 1958)*

Lucky Luke en Jolly Jumper. Paardendieven *(1956)*
4 platen - eerste publicatie in Sprint 49 *(25 oktober 1956).*
Uitgegeven in Lucky Luke*, samengesteld door Kees de Bree en Hans van den Boom, Reeks* Stripschrift Specia *, Uitgeverij Vonk, 1981.*

Une aventure de Fred le Savant – Du Raisiné sur les bafouilles *(1956)*
Scenario René Goscinny
13 halve platen – eerste publicatie in Le Hérisson *in 1956*

Lucky Luke en de bende van Joss Jamon *(1956-1957)*
Scenario René Goscinny
44 platen - eerste publicatie in Robbedoes 864 *(18 oktober 1956) tot en met* 989 *(28 maart 1957).*
Verhaal uitgegeven in het album De bende van Joss Jamon *(Dupuis, 1958)*

De neven Dalton *(1957)*
Scenario René Goscinny
44 platen - eerste publicatie in Robbedoes 992 *(18 april 1957) tot en met* 1013 *(12 september 1957)*
Verhaal uitgegeven in het album De neven Dalton *(Dupuis, 1959)*

De duizend diensten... van een hoed *(1957)*
2 platen - eerste publicatie in Robbedoes 1000 *(13 juni 1957).*

De rechter *(1957-1958)*
Scenario René Goscinny
44 platen - eerste publicatie in Robbedoes 1021 *(7 november 1957) tot en met* 1042 *(3 april 1958).*
Verhaal uitgegeven in het album De rechter *(Dupuis, 1959)*

De trek naar Oklahoma *(1958)*
Scenario René Goscinny
44 platen - eerste publicatie in Robbedoes 1046 *(1 mei 1958) tot en met* 1070 *(16 oktober 1958).*
Verhaal uitgegeven in het album De trek naar Oklahoma *(Dupuis, 1960).*

De Daltons breken uit *(1958-1959)*
Scenario René Goscinny
44 platen - eerste publicatie in Robbedoes 1076 *(27 november 1958) tot en met* 1102 *(28 mei 1959).*
Verhaal uitgegeven in het album De Daltons breken uit *(Dupuis, 1960).*

Bootrace op de Mississippi *(1959)*
Scenario René Goscinny
44 platen - eerste publicatie in Robbedoes 1111 *(30 juli 1959) tot en met* 1132 *(24 december 1959).*
Verhaal uitgegeven in het album Bootrace op de Mississippi *(Dupuis, 1961).*

In het spoor van de Daltons *(1960)*
Scenario René Goscinny
44 platen - eerste publicatie in Robbedoes 1138 *(4 februari 1960) tot en met* 1159 *(30 juni 1960).*
Verhaal uitgegeven in het album In het spoor van de Daltons *(Dupuis, 1962)*

In de schaduw van de boortorens *(1960)*
Scenario René Goscinny
44 platen - eerste publicatie in Robbedoes 1161 *(14 juli 1960) tot en met* 1182 *(8 december 1960)*
Verhaal uitgegeven in het album In de schaduw van de boortorens *(Dupuis, 1962)*

Naijver in Painful Gulch *(1961)*
Scenario René Goscinny
44 platen - eerste publicatie in Robbedoes 1186 *(5 januari 1961) tot en met* 1207 *(1 juni 1961)*
Verhaal uitgegeven in het album Naijver in Painful Gulch *(Dupuis, 1962).*

Billy the Kid *(1961)*
Scenario René Goscinny
44 platen - eerste publicatie in Robbedoes 1210 *(22 juni 1961) tot en met* 1231 *(16 november 1961).*
Verhaal uitgegeven in het album Billy the Kid *(Dupuis, 1962).*
In de druk van 1967 ontbreekt de tweede strook (3 plaatjes) van de eerste plaat.

De zwarte heuvels *(1961-1962)*
Scenario René Goscinny
44 platen - eerste publicatie in Robbedoes 1232 *(23 november 1961) tot en met* 1253 *(19 april 1962).*
Verhaal uitgegeven in het album De zwarte heuvels *(Dupuis, 1963).*

De Daltons in de blizzard *(1962)*
Scenario René Goscinny
44 platen - eerste publicatie in Robbedoes 1256 *(10 mei 1962) tot en met* 1277 *(4 oktober 1962)*
Verhaal uitgegeven in het album De Daltons in de blizzard *(Dupuis, 1963)*

De Daltons op het oorlogspad *(1962)*
Scenario René Goscinny
32 platen - eerste publicatie in 1962 in Le Parisien libéré
Verhaal uitgegeven in het album De Daltons op vrije voeten *(Dupuis, 1964).*

De Daltons op vrije voeten *(1962)*
Scenario René Goscinny
12 platen - eerste publicatie in 1962 in Le Parisien libéré.
Verhaal uitgegeven in het album De Daltons op vrije voeten *(Dupuis, 1964).*

De karavaan *(1962-1963)*
Scenario René Goscinny
44 platen - eerste publicatie in Robbedoes 1281 *(1 november 1962) tot en met* 1302 *(28 maart 1963)*
Verhaal uitgegeven in het album De karavaan *(Dupuis, 1964).*

De spookstad *(1963)*
Scenario René Goscinny
44 platen - eerste publicatie in Robbedoes 1306 *(25 april 1963) tot en met* 1327 *(19 september 1963).*
Verhaal uitgegeven in het album De spookstad *(Dupuis, 1965).*

De Daltons kopen zich vrij *(1963-1964)*
Scenario René Goscinny
44 platen - eerste publicatie in Robbedoes 1331 *(17 oktober 1963) tot en met* 1352 *(12 maart 1964).*
Verhaal uitgegeven in het album De Daltons kopen zich vrij *(Dupuis, 1965)*

Het 20ste cavalerie *(1964)*
Scenario René Goscinny
44 platen - eerste publicatie in Robbedoes *1356 (9 april 1964) tot en met 1377 (3 september 1964).*
Verhaal uitgegeven in het album Het 20ste cavalerie *(Dupuis, 1965).*

Het escorte *(1964-1965)*
Scenario René Goscinny
44 platen - eerste publicatie in Robbedoes *1380 (24 september 1964) tot en met 1401 (18 februari 1965).*
Verhaal uitgegeven in het album Het escorte *(Dupuis, 1966).*

Prikkeldraad in de prairie *(1965)*
Scenario René Goscinny
44 platen - eerste publicatie in Robbedoes *1411 (29 april 1965) tot en met 1432 (23 september 1965).*
Verhaal uitgegeven in het album Prikkeldraad in de prairie *(Dupuis, 1967).*

Calamity Jane *(1965-1966)*
Scenario René Goscinny
44 platen - eerste publicatie in Robbedoes *1437 (28 oktober 1965) tot en met 1458 (24 maart 1966).*
Verhaal uitgegeven in het album Calamity Jane *(Dupuis, 1967).*

Lucky Luke laat zich gaan *(1966)*
1 plaat - eerste publicatie in Le Point *in 1966, herhaald in* Giff Wiff *nr 21.*
Strip uitgegeven in Lucky Luke se défoule *(La Marge et le Maître du Monde, 1986).*
Gepubliceerd als Lucky Luke laat zich gaan *in* Lucky Luke, *samengesteld door Kees de Bree en Hans van den Boom, Reeks* Stripschrift Special, *Uitgeverij Vonk, 1981*

De dood van Lucky Luke *(1966)*
Gepubliceerd als De dood van Lucky Luke *in* Lucky Luke, *samengesteld door Kees de Bree en Hans van den Boom, Reeks Stripschrift Special, Uitgeverij Vonk, 1981.*

Tortilla's voor de Daltons *(1966)*
Scenario René Goscinny
44 platen - eerste publicatie in Robbedoes *1466 (19 mei 1966) tot en met 1487 (13 oktober 1966).*
Verhaal uitgegeven in het album Tortilla's voor de Daltons *(Dupuis, 1968).*

Plaat zonder titel *(1966)*
Eerste publicatie in Les Cahiers de la bande dessinée *nr. 43, 1980. De plaat is overgenomen in* Lucky Luke se défoule *(La Marge et le Maître du Monde, 1986). De plaat werd getekend voor de film* Un choix d'assassins *(Philippe Fourastié, 1966).*

De zon gaat onder voor de Daltons *(1966)*
Scenario René Goscinny
2 platen - eerste publicatie onder de titel Le Chemin du crépuscule *in* Spirou *1482bis (als supplement bij het blad van* La Mutuelle nationale des étudiants de France*). Het verhaal wordt opgenomen in het album* De rechter *(collection 16/22, Dargaud, 1980).*
Eerste publicatie in Nederland onder de titel De zon gaat onder voor de Daltons *in* Eppo *47-1980 (21 november 1980).*

De postkoets *(1967)*
Scenario René Goscinny
44 platen - eerste publicatie in Robbedoes *1504 (9 februari 1967) tot en met 1525 (6 juli 1967).*
Verhaal uitgegeven in het album De postkoets *(Dupuis, 1969).*

Tenderfoot *(1967-1968)*
Scenario René Goscinny
44 platen - eerste publicatie in Robbedoes *1537 (28 september 1967) tot en met 1556 (8 februari 1968).*
Verhaal uitgegeven in het album Tenderfoot *(De Geïllustreerde Pers, 1970).*

Dalton City *(1968)*
Scenario René Goscinny
44 platen - eerste publicatie in Pep *6-1969 (8 februari 1969) tot en met* Pep *23-1969 (7 juni 1969).*
Verhaal uitgegeven in het album Dalton City *(De Geïllustreerde Pers, 1970).*

Alle begin is moeilijk *(1968)*
Scenario René Goscinny
9 platen - eerste publicatie in Pepparade 1 *(1969).*
Verhaal uitgegeven in het album De rijstoorlog *(Amsterdam Boek, 1973).*

Hola, de pianola *(1968)*
Scenario René Goscinny
16 platen - eerste publicatie in Pepparade 1 *(1969).*
Verhaal uitgegeven in het album De rijstoorlog *(Amsterdam Boek, 1973).*

Jesse James *(1968)*
Scenario René Goscinny
44 platen - eerste publicatie in Pep *43-1969 (21 juni 1969) tot en met* Pep *7 1970 (14 februari 1970).*
Verhaal uitgegeven in het album Jesse James *(De Geïllustreerde Pers, 1971).*

Een wandeling door de stad *(1969)*
Scenario René Goscinny
8 platen - eerste publicatie in Pepparade 2 *(1970).*
Verhaal uitgegeven in het album De rijstoorlog *(Amsterdam Boek, 1973).*

De rijstoorlog *(1969)*
Scenario René Goscinny
16 platen - eerste publicatie in Pepparade 2 *(1970).*
Verhaal uitgegeven in het album De rijstoorlog *(Amsterdam Boek, 1973).*

Western Circus *(1969-1970)*
Scenario René Goscinny
44 platen - eerste publicatie in Pep *24-1970 (13 juni 1970) tot en met* Pep *38-1970 (19 september 1970).*
Verhaal uitgegeven in het album Western Circus *(Amsterdam Boek, 1972).*

Apache Canyon *(1970-1971)*
Scenario René Goscinny
44 platen - eerste publicatie in Pep *3-1971 (9 januari 1971) tot en met* Pep *18-1971 (24 april 1971).*
Verhaal uitgegeven in het album Apache Canyon *(Amsterdam Boek, 1973).*

Ma Dalton *(1971)*
Scenario René Goscinny
44 platen - eerste publicatie in Pep *35-1971 (21 augustus 1971) tot en met* Pep *49 1971 (27 november 1971).*
Verhaal uitgegeven in het album Ma Dalton *(Amsterdam Boek, 1972).*

De premiejager *(1972)*
Scenario René Goscinny
44 platen - eerste publicatie in Pep *20-1973 (18 mei 1973) tot en met* Pep *41-1973 (12 oktober 1973).*
Verhaal uitgegeven in het album De premiejager *(Amsterdam Boek, 1974).*

De grootvorst *(1973)*
Scenario René Goscinny
44 platen - eerste publicatie in Pep *43 1973 (26 oktober 1973) tot en met* Pep *12-1974 (22 maart 1974).*
Verhaal uitgegeven in het album De grootvorst *(Amsterdam Boek, 1975).*

Blueberry *(1973)*
1 plaat – gepubliceerd in Pilote *nr. 631 (9 december 1971) en vervolgens in* L'Univers de Morris *(Dargaud, 1973).*
Voor de 25ste verjaardag van Lucky Luke vroeg de redactie van Pilote *aan Morris en aan Jean Giraud (de tekenaar van Blueberry) om in hun eigen stijl een pagina van elkaars series te tekenen.*
Uitgegeven in Lucky Luke, *samengesteld door Kees de Bree en Hans van den Boom, Reeks* Stripschrift Special, *Uitgeverij Vonk, 1981*

De erfenis van Rataplan *(1973)*
Scenario René Goscinny
44 platen - eerste publicatie in Pep 14-1974 *(5 april 1974) tot en met* Pep 35-1974 *(30 augustus 1974).*
Verhaal uitgegeven in het album De erfenis van Rataplan *(Amsterdam Boek, 1975)*

Kiespijn in de prairie *(1974)*
Scenario René Goscinny
6 platen - eerste publicatie in Pep 18-1975 *(1 mei 1975).*
Verhaal uitgegeven in het album Zeven korte verhalen *(Dargaud-Oberon, 1977)*

Westerse gastvrijheid *(1974)*
Scenario René Goscinny
6 platen - eerste publicatie in Pep 21-1975 *(23 mei 1975).*
Verhaal uitgegeven in het album Zeven korte verhalen *(Dargaud-Oberon, 1977)*

Maverick *(1974)*
Scenario René Goscinny
6 platen - eerste publicatie in Pep 24-1975 *(13 juni 1975).*
Verhaal uitgegeven in het album Zeven korte verhalen *(Dargaud-Oberon, 1977)*

De legendarische held *(1974)*
Scenario René Goscinny
6 platen - eerste publicatie in Pep 27-1975 *(4 juli 1975).*
Verhaal uitgegeven in het album Zeven korte verhalen *(Dargaud-Oberon, 1977)*

De handelaar *(1974)*
Scenario René Goscinny
6 platen - eerste publicatie in Pep 30-1975 *(25 juli 1975)*
Verhaal uitgegeven in het album Zeven korte verhalen *(Dargaud-Oberon, 1977)*

De gevaarlijke overtocht *(1974)*
Scenario René Goscinny
6 platen - eerste publicatie in Pep 33-1975 *(15 augustus 1975).*
Verhaal uitgegeven in het album Zeven korte verhalen *(Dargaud-Oberon, 1977)*

Sonate in colt majeur *(1974)*
Scenario René Goscinny
6 platen - eerste publicatie in Pep 36-1975 *(5 september 1975).*
Verhaal uitgegeven in het album Zeven korte verhalen *(Dargaud-Oberon, 1977)*

De witte ridder *(1974-1975)*
Scenario René Goscinny
44 platen - eerste publicatie in Eppo 1-1976 *(2 januari 1976) tot en met* Eppo 22-1976 *(28 mei 1976)*
Verhaal uitgegeven in het album De witte ridder *(Dargaud-Oberon, 1976).*

De genezing van de Daltons *(1975)*
Scenario René Goscinny
44 platen - eerste publicatie in Eppo 23-1976 *(4 juni 1976) tot en met* Eppo 44-1976 *(29 oktober 1976)*
Verhaal uitgegeven in het album De genezing van de Daltons *(Dargaud-Oberon, 1977)*

Zijne keizerlijke hoogheid Smith *(1976)*
Scenario René Goscinny
44 platen - eerste publicatie in Eppo 45-1976 *(5 november 1976) tot en met* Eppo 13-1977 *(1 april 1977).*
Verhaal uitgegeven in het album Zijne keizerlijke hoogheid Smith *(Dargaud-Oberon, 1977).*

De zingende draad *(1977)*
Scenario René Goscinny
44 platen - eerste publicatie in Eppo 28-1977 *(15 juli 1977) tot en met* Eppo 47-1977 *(25 november 1977).*
Verhaal uitgegeven in het album De zingende draad *(Dargaud Oberon, 1978)*

De ballade van de Daltons *(1978)*
Scenario René Goscinny
27 platen - eerste publicatie in Robbedoes 2118 *(16 november 1978) tot en met* 2123 *(21 december 1978) en in* Eppo 45-1978 *(10 november 1978) tot en met* Eppo 51-1978 *(22 december 1978)*
Verhaal uitgegeven in het album De ballade van de Daltons *(Dargaud-Oberon, 1979).*

De sheriffs-school *(1978)*
8 platen - eerste publicatie in Eppo 6-1979 *(9 februari 1979) tot en met* Eppo 7-1979 *(16 februari 1979).*
Verhaal uitgegeven in het album De ballade van de Daltons *(Dargaud-Oberon, 1979)*

Li-Chi's Story *(1978)*
Scenario Bob de Groot
8 platen.
Gepubliceerd in het album De strop van de gehangene *(Dargaud-Oberon, 1981)*

I'm a Poor Lonesome Horse *(1978)*
Scenario Greg
7 platen - eerste publicatie in Robbedoes 2117 *(9 november 1978) en in* Eppo 43 *(27 oktober 1978)*
Verhaal uitgegeven in het album De ballade van de Daltons *(Dargaud-Oberon, 1979)*

Paradise Gulch *(1979)*
Scenario René Goscinny
2 platen en 1 strip. Eerste publicatie in Schtroumpf - Les Cahiers de la BD *nr. 43, 1980. In Nederland gepubliceerd in* Stripschrift 119, *Uitgeverij Vonk, 1979. Later in de special* Lucky Luke, *samengesteld door Kees de Bree en Hans van den Boom, Reeks* Stripschrift Special, *Uitgeverij Vonk, 1981.*

De strop van de gehangene *(1979)*
Scenario Vicq
7 platen - eerste publicatie in Robbedoes 2172 *(29 november 1979) en in* Eppo 11-1979 *(16 maart 1979) tot en met* Eppo 12-1979 *(23 maart 1979).*
Verhaal uitgegeven in het album De strop van de gehangene *(Dargaud-Oberon, 1981)*

De schat van de Daltons *(1979)*
Senario Vicq
44 platen - eerste publicatie in Eppo 1-1980 *(4 januari 1980) tot en met* Eppo 22-1980 *(30 mei 1980).*
Verhaal uitgegeven in het album De schat van de Daltons *(Dargaud-Oberon 1980)*

De Daltons pakken een trein *(1979)*
Scenario René Goscinny
6 platen - eerste publicatie in Eppo 33-1979 *(17 augustus 1979), later in* Robbedoes 2218 *(16 oktober 1980).*
Verhaal uitgegeven in het album De strop van de gehangene *(Dargaud-Oberon, 1981).*

De wreker *(1979)*
Scenario René Goscinny
7 platen - eerste publicatie in Eppo 42-1979 *(19 oktober 1979) en* Eppo 43-1979 *(26 oktober 1979)*
Verhaal uitgegeven in het album De strop van de gehangene *(Dargaud-Oberon, 1981).*

De mijn van de dromedaris *(1980)*
Scenario Dom Domi
6 platen - eerste publicatie in Robbedoes *2214 (18 september 1980) en in* Eppo *36-1980 (5 september 1980)*
Verhaal uitgegeven in het album De strop van de gehangene *(Dargaud Oberon, 1981)*

De afrekening *(1980)*
Scenario Martin Lodewijk
7 platen - eerste publicatie in Eppo *44-1980 (31 oktober 1980) en* Eppo *45-1980 (7 november 1980)*
Verhaal uitgegeven in het album De strop van de gehangene *(Dargaud-Oberon, 1981).*

Pak ze, Rataplan! *(1980)*
Scenario Dom Domi
7 platen - eerste publicatie in Eppo *50-1980 (12 december 1980) en* Eppo-*51-1980 (19 december 1980)*

De weg van het woord *(1981)*
Scenario Dom Domi
4 platen - eerste publicatie in Eppo *1-1981 (2 januari 1981).*
Verhaal uitgegeven in het album De strop van de gehangene *(Dargaud-Oberon, 1981).*

Een Lap in Canada *(1981)*
Scenario Dom Domi
6 platen - eerste publicatie in Eppo *15-1981 (10 april 1981)*

De eenarmige bandiet *(1981)*
Scenario Bob de Groot
44 platen - eerste publicatie in Eppo *18-1981 (1 mei 1981) tot en met* Eppo *29 1981 (17 juli 1981)*
Verhaal uitgegeven in het album De eenarmige bandiet *(Dargaud-Oberon, 1981)*

De tournee van Sarah Bernhardt *(1982)*
Scenario Xavier Fauche & Jean Léturgie
44 platen - eerste publicatie in Eppo *9-1982 (5 maart 1982) tot en met* Eppo *21-1982 (28 mei 1982)*
Verhaal uitgegeven in het album Sarah Bernhardt *(Dargaud-Oberon, 1982).*

Daisy Town *(1983)*
Scenario René Goscinny
44 platen - eerste publicatie in Eppo *1-1983 (7 januari 1983) tot en met* Eppo *10-1983 (11 maart 1983)*
Verhaal uitgegeven in het album Daisy Town *(Dargaud-Oberon, 1983).*

Fingers *(1983)*
Scenario Lo Hartog van Banda
44 platen - eerste publicatie in Eppo *29-1983 (22 juli 1983) tot en met* Eppo *43-1983 (28 oktober 1983)*
Verhaal uitgegeven in het album Fingers *(Dargaud-Oberon, 1983).*

The Daily Star *(1984)*
Scenario Xavier Fauche & Jean Léturgie
44 platen - eerste publicatie in Robbedoes *2424 (27 september 1984) tot en met 2427 (18 oktober 1984)*
Verhaal uitgegeven in het album The Daily Star *(Dargaud, 1984).*

De verloofde van Lucky Luke *(1985)*
Scenario Guy Vidal
44 platen - eerste publicatie in Robbedoes *2479 (15 oktober 1985) tot en met 2482 (5 november 1985).*
Verhaal uitgegeven in het album De verloofde van Lucky Luke *(Dargaud, 1984).*

De waterbaan *(1986)*
Scenario Jean Léturgie
11 platen – eerste publicatie in Eppo Wordt Vervolgd *48-1986 (28 november 1986) en* Eppo Wordt Vervolgd *49-1986 (5 december 1986).*
Verhaal uitgegeven in het album De duivelsranch *(Dargaud, 1986).*

De duivelsranch *(1986)*
Scenario Xavier Fauche, Jean Léturgie & Claude Guylouis
12 platen – eerste publicatie in Eppo Wordt Vervolgd *50-1986 (12 december 1986) en* Eppo Wordt Vervolgd *51-1986 (19 december 1986).*
Verhaal uitgegeven in het album De duivelsranch *(Dargaud, 1986).*

De waarzegster *(1986)*
Scenario Xavier Fauche & Jean Léturgie
10 platen - gepubliceerd in het album De duivelsranch *(Dargaud, 1986).*

Het standbeeld *(1986)*
Scenario Claude Guylouis
11 platen - gepubliceerd in het album De duivelsranch *(Dargaud, 1986)*

Nitroglycerine *(1987)*
Scenario Lo Hartog van Banda
44 platen - eerste publicatie in Eppo Wordt Vervolgd *13-1987 (27 maart 1987) tot en met* Eppo Wordt Vervolgd *20-1987 (15 mei 1987).*
Verhaal uitgegeven in het album Nitroglycerine *(Dargaud, 1987).*

Het alibi *(1987)*
Scenario Claude Guylouis
10 platen - gepubliceerd in het album Het alibi *(Dargaud, 1987)*

Athletic City *(1987)*
Scenario Claude Guylouis
22 platen - gepubliceerd in het album Het alibi *(Dargaud, 1987)*

Ole Daltonitos *(1987)*
Scenario Claude Guylouis
10 platen - gepubliceerd in het album Het alibi *(Dargaud, 1987)*

Een paard verdwijnt *(1987)*
Scenario Claude Guylouis
12 platen - gepubliceerd in het album Het alibi *(Dargaud, 1987).*

De Pony Express *(1988)*
Scenario Xavier Fauche & Jean Léturgie
44 platen - eerste publicatie in Sjors en Sjimmie Stripblad *6-1988 (2 mei 1988) tot en met 13-1988 (8 augustus 1988)*
Verhaal uitgegeven in het album De Pony Express *(Dargaud, 1988)*

De Daltons verliezen hun geheugen *(1991)*
Scenario Xavier Fauche & Jean Léturgie
44 platen - eerste publicatie in Sjors en Sjimmie Stripblad *14-1991 (8 juli 1991) tot en met 19-1991 (16 september 1991).*
Verhaal uitgegeven in het album De Daltons verliezen hun geheugen *(Lucky Productions, 1991).*

Spokenjacht *(1992)*
Scenario Lo Hartog van Banda
44 platen - eerste publicatie in Sjors en Sjimmie Stripblad *14-1992 (6 juli 1992) tot en met 20-1992 (28 september 1992).*
Verhaal uitgegeven in het album Spokenjacht *(Lucky Productions, 1992).*

De Daltons op de bruiloft *(1993)*
Scenario Xavier Fauche & Jean Léturgie
44 platen - eerste publicatie in Sjors en Sjimmie Stripblad *14-1993 (5 juli 1993) tot en met 20-1993 (27 september 1993).*
Verhaal uitgegeven in het album De Daltons op de bruiloft *(Lucky Productions, 1993).*

De brug over de Mississippi *(1994)*
Scenario Xavier Fauche & Jean Léturgie
44 platen - gepubliceerd in het album De brug over de Mississippi *(Lucky Productions, 1994)*

Belle Star *(1995)*
Scenario Xavier Fauche
44 platen - gepubliceerd in het album Belle Star *(Lucky Productions, 1995).*

Klondike *(1996)*
Scenario Yann & Jean Léturgie
44 platen – eerste publicatie in Sjosji *9-1996 (22 april 1996) tot en met 17-1996 (12 augustus 1996)*
Verhaal uitgegeven in het album Klondike *(Lucky Productions, 1999).*

O.K. Corral *(1997)*
Scenario Xavier Fauche & Éric Adam
44 platen - gepubliceerd in het album O.K. Corral *(Lucky Productions, 1998)*

Marcel Dalton *(1998)*
Scenario Bob de Groot
44 platen - gepubliceerd in het album Marcel Dalton *(Lucky Productions, 1999).*

De profeet *(2000)*
Scenario Patrick Nordmann
44 platen - gepubliceerd in het album De profeet *(Lucky Comics, 2001).*

De kunstschilder *(2001)*
Scenario Bob de Groot
44 platen - gepubliceerd in het album De kunstschilder *(Lucky Comics, 2001).*

De legende van het Westen *(2002)*
Scenario Patrick Nordmann
44 platen - gepubliceerd in het album De legende van het Westen *(Lucky Comics, 2002).*

BIBLIOGRAFIE

Ten behoeve van de samenstelling van deze catalogus werden de volgende werken geraadpleegd.

Collectie jaargangen Spirou/Robbedoes, *uitgeverij Dupuis.*
Collectie jaargangen Pilote, *uitgeverij Dargaud.*
Lucky Luke *albumcollectie, uitgeverij Dupuis*
Lucky Luke *albumcollectie, uitgeverijen Dargaud / Lucky Comics.*
Lucky Luke *verhalen opgenomen in collectie Gag de poche, uitgeverij Dupuis* (Lucky Luke contre Pat Poker (Lucky Luke tegen Pat Poker), *1964,* L'Élixir du docteur Doxey (Dr. Doxeys elixer) *1965;* Hors-la-loi (Vogelvrij), *1965,* Sous le ciel de l'Ouest (Avonturen in het Westen) *1965)*
De integrale uitgaven Spirou et Fantasio *(uitgeverijen Dupuis en Rombaldi).*

ALGEMENE WERKEN

Dictionnaire mondial de la bande dessinée, *Patrick Gaumer (dir.),* Larousse, 2010
Dictionnaire des livres et journaux interdits par arrêtés ministériels de 1949 à nos jours, *Bernard Joubert, Cercle de la librairie, 2011*

OVER DE WESTERN

La Grande aventure du western : du Far West à Hollywood (1894-1963), *Jean-Louis Rieupeyrout, Le Cerf, 1964; heruitgave, 1987, Ramsay-Poche.*
Film
Le Western, *Jean-Jacques Dupuis, J'ai Lu, 1990*
80 grands succès du western, *Pierre Tchernia, (dir.), Casterman, 1987.*
Le Western : classiques, chefs-d'œuvre et découvertes, *Patrick Brion, La Martinière, 1992*
Bronnen op het internet
Field Trip South, Exploring the Southern Folklife Collection
http://blogs.lib.unc.edu/sfc/
Tepepa – Westerns - *http://tepepa.blogspot.fr/*
John Avery Lomax Cowboy Songs And Other Frontier Ballads *New York: Sturgis & Walton, 1910.*
https://archive.org/details/cowboysongsother00loma/

OVER DE STRIP

La Bande dessinée et le cinéma, *Jean-Paul Tibéri, Regards, 1981*
Histoire de Spirou et des publications Dupuis *(nieuwe uitgave), Philippe Brun, Glénat, 1981.*
La Bande à 4 ou la Victoire de Waterloo, *Dupuis / Ministère de la Communauté française de Belgique, 1981*
Vous avez dit BD... Jijé, *Dupuis, 1983.*
Et Franquin créa la gaffe, *Numa Sadoul, Distri-BD, 1986.*
Le Journal de Spirou – 1938-1988 – Cinquante ans d'histoire(s), *Thierry Martens, Dupuis, 1988*
Le Duel Tintin-Spirou, *Hugues Dayez, Luc Pire, 1997.*
Goscinny, biographie, *Marie-Ange Guillaume & José-Louis Bocquet, Actes Sud, 1997.*
Jeux d'influences, *collectif, PLG, 2001*
Les Maîtres de la BD belge, *Régine Vandamme, La Renaissance du livre, 2003*
Goscinny et moi : Témoignages, *José-Louis Bocquet, Flammarion, 2007*
Yvan Delporte, rédacteur en chef, *Christelle et Bertrand Pissavy-Yvernault, Dupuis, 2009.*
Gringos Locos, *Olivier Schwartz et Yann, Dupuis, 2012*
La Véritable histoire de Spirou, *Christelle et Bertrand Pissavy-Yvernault, Dupuis, 2013.*
Quand Gillain raconte Jijé, *François Denayer (dir.), Dupuis, 2014.*
Franquin / Jijé – Comment on devient créateur de bandes dessinées, *Philippe Vandooren, Dupuis, 2014*
Rosy c'est la vie ! Conversations avec Rosy, *entretiens de José-Louis Bocquet et Martin Zeller, Dupuis, 2014.*
Spirou par Jijé, *intégrale 1940-1951, Dupuis, 2015.*
Drawing American Pop Culture, *Jack Davis, Fantagraphics, 2011*
Mad – Artist's Edition, *Collectif, IDW, 2013*
Films
René Goscinny, profession humoriste, *producent Michel Viotte, La compagnie des Indes, 1998*
Tac au tac, Franquin, Morris, Peyo, Roba, *ORTF, 1971.*
Histoire de lire, "Jijé, Franquin, Morris et Will : les précurseurs du "style atome", *RTBF, 1975.*

OVER MORRIS EN LUCKY LUKE

Livre d'or Morris, *Jean-Paul Tibéri, S.E.D.L.I éditeur, 1984*
Lucky Luke : Western-Songs : Songbücher Band 1, *Morris, Ehapa Verlag Gmbh, 1987*
L'Univers de Morris, *Philippe Mellot, Dargaud, 1988*
Morris vous apprend à dessiner Lucky Luke, *Morris, Dargaud, 1989.*
Lucky Luke, La Face cachée de Morris, *Yvan Delporte et Morris, Lucky Productions, 1992*
Hommage à Morris, *GEM'S éditions, 1999*
Morris, Franquin, Peyo et le dessin animé, *Philippe Capart et Erwin Dejasse, Éditions de l'An 2, 2005.*
Lucky Luke, les dessous d'une création, textes de *Didier Pasamonik, Paris, Atlas, 2010-2012*
Films
Morris, *prod. Patrick Sausse, Centre national de la bande dessinée et de l'image, 1993*
Bronnen op het internet
Cinéma en herbe, *Gilles Daude, (réal.), ORTF; 1974 : http://www.ina.fr/video/I08282554/morris-et-rene-goscinny-a-propos-de-leur-collaboration-sur-lucky-luke-video.html*

MAGAZINES

Giff Wiff *n°16, "Lucky Luke à l'université" par Morris, CELEG, 1965*
Giff Wiff *n°21, "Lucky Luke se défoule" par Francis Lacassin, CELEG, 1965*
Haga spécial Morris, *n°44, Henri-François Calmels et Jean-Paul Tibéri (dir.), CBDI, 1980*
Schtroumpf / Les Cahiers de la bande dessinée spécial Goscinny, *n° 22, Glénat, 1973*
Schtroumpf / Les Cahiers de la bande dessinée spécial Morris, *n°43, Glénat, 1980*
Préam-bulle spécial Lucky Luke, *n° 26, juin 1996*
"Les Personnages de Lucky Luke et la véritable histoire de la conquête de l'Ouest", *Le Point/Historia n°10H, 1er juillet 2013*
Le Collectionneur de bandes dessinées *n°95, 2001*
Le Collectionneur de bandes dessinées *n°98, "Du 7e au 9e art et réciproquement", Pierre Guérin, 2003*
Papier Nickelés *n°21, avril 2009*

INDEX

Deze catalogus werd gepubliceerd ter gelegenheid van de tentoonstelling *L'Art de Morris*, die werd geopend tijdens het 43ste *Festival international de la bande dessinée* en die van 28 januari tot 16 oktober 2016 te zien was in het *Musée de la bande dessinée* van Angoulême.



De auteurs willen hun warme dank betuigen aan Francine De Bevere, Fanny, Philippe en Luc Blankaert, Ruben Speybrouck en ook Pauline Mermet, Philippe Ostermann, Élise Borel, Philippe Ravon, Nicolas Thibaudin, Sophie Castille, Hélène Werlé, Ève Bardin, Adrien Samson, Joëlle Rémy, Laurent Tilman, Yohan Faumont, Frédéric Schwamberger, Nicolas Cardeilhac en Renaud de Châteaubourg.

Ook danken wij Achdé, Blutch, Philippe Capart, Didier Conrad, Anne Goscinny, Bernard Joubert, Vittorio Leonardo, Jean-Christophe Menu, Benoît Preteseille, Nicolas Tellop, en eveneens Dominique Poncet, Philippe Morin, Pierre-Marie Jamet en Uitgeverij PLG Yann, Philippe Ghielmetti, Christelle en Bertrand Pissavy-Yvernault, Sylvain Lesage, Mathieu Poulhalec, Joël Marit, Jonathan Rommiee, Benoît Verleyen, Catherine Bourgouin, Sébastien Bollut, Jean-Philippe Martin, Catherine Ferreyrolle, Catherine Ternaux en het team van La bibliotheque de la Cité, Franck Bondoux, Isabelle Pichon, Philippe Richard, Alexis Haulot en ook de inwoners van Painful Gulch en omstreken.

Fotogravure van de originele platen: Colorway



Artdirector: Philippe Ravon

Lay-out: Élise Borel

Coveromslag: detail van plaat 40 van
Zijne Keizerlijke Hoogheid Smith

Cover: detail van plaat 38 van *Billy the Kid*.



Eerste druk.
ISBN 978-28-8471-426-6 • D/2016/0086/371
Vertaling: Van der Heide Produkties/Margreet van Muijlwijk

Gedrukt in de EU door Canale.



Maurice De Bevere, alias Morris (1923-2001), de man die in 1946 de legendarische stripfiguur Lucky Luke bedacht, was een van de productiefste auteurs uit het gouden tijdperk van de Franco-Belgische strip. Morris wijdde zich 55 jaar lang bijna uitsluitend aan zijn beroemde *lonesome cowboy*. Hij tekende ruim 70 Lucky Luke-albums, alles samen bijna 3000 platen, in zijn prachtige penseelstreek die helemaal is gericht op leesbaarheid en op persiflage.

De kunst van Morris biedt de lezer aan de hand van originele platen en illustraties van de auteur een nadere beschouwing van diens unieke stijl. Deze documenten, die in dit boek voor het eerst worden getoond, benadrukken het grote belang van een oeuvre dat misschien nog niet al zijn geheimen heeft prijsgegeven.

